

LIAF-loser som omvisere

*Om engasjeringen av ikke-profesjonelle omvisere i
formidlingen av biennaleutstillingen ved LIAF 2013*

Helene Kvåle Standal



Masteroppgave i museologi

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

Det humanistiske fakultet

Høst 2015

LIAF-loser som omvisere

*Om engasjeringen av ikke-profesjonelle omvisere i formidlingen av
biennaleutstillingen ved LIAF 2013*

© Helene Kvåle Standal

2015

LIAF-loser som omvisere: Om engasjeringen av ikke-profesjonelle omvisere i formidlingen
av biennaleutstillingen ved LIAF 2013

Helene Kvåle Standal

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

I 2013 ble lokalbefolkningen i Lofoten invitert til å formidle samtidskunst utstilt ved den stedsspesifikke biennalen Lofoten International Art Festival, til de offentlige omvisningene, i stedet for profesjonelle kunstformidlere. Ved hjelp av disse formidlerne, kalt LIAF-losere, skulle publikum kunne oppleve utstillingen fra ulike synsvinkler, og målet var å åpne opp for samtaler og diskusjon. Med dette skulle et mangfold av stemmer fra lokalbefolkningen komme til orde. Denne oppgaven tar for seg møtet mellom LIAF-losene, de tilreisende kuratorene for utstillingen og LIAF som institusjon, og ser på hvordan formidlingsmålene og den lokale deltakelsen fungerte i praksis. De overordnende spørsmålene jeg stiller er: I hvilken grad ble disse målene oppnådd? Hvilke prinsipper lå til grunn for formidlingsvirksomheten? Skjedde det en forskyvning i maktforholdet mellom institusjonen og lokalbefolkningen og hvordan opplevde LIAF-losene deltakelsen i praksis?

For å besvare disse spørsmålene har jeg intervjuet syv personer som hadde en sentral rolle, enten i planleggingen og utformingen, eller gjennomføringen av dette formidlingsprosjektet. Undersøkelsen belyser at det har funnet sted en større diskursiv og pedagogisk vending i samtidskunstfeltet de siste tiårene, som også inkluderer andre typer visningssteder for samtidskunst. I denne vendingen har samtalen fått en sentral plass. I stedet for å tilby en form for ekspertise, er slike praksiser preget av en pågående prosess av dialog, hvor potensial er det som vektlegges, og idéen om et fastsatt mål avvises.

James Cliffords begrep om utstillinger som kontaktsoner og perspektiver hentet fra Irit Rogoff, Tony Bennett og Simon Sheikh, blir brukt til å undersøke om det skjedde en forskyvning i maktforholdet mellom institusjonen og publikum. Gjennom kontaktsonebegrepet og en nymuseologisk autoritetskritikk, går det fram at denne formidlingsstrategien har et potensiale for flere læringsmuligheter og et større mangfold i utstillinger, men det viser seg også at et slikt lokalt engasjement kan by på utfordringer. Basert på mine funn er det ikke gjort en generell fortolkning av formidlingsprosjektet, men det viser seg i stedet at det er ulike måter å forstå prosjektet på.

Forord

Først og fremst vil jeg takke alle informantene for at de tok seg tid til å stille opp, og gjorde dette masterprosjektet mulig å gjennomføre.

En stor takk går til min veileder, Brita Brenna, for uvurderlig hjelp, kritisk lesning og inspirasjon. Jeg vil også takke andre som er, eller har vært, tilknyttet museologistudiet, ved IKOS, Universitetet i Oslo. Takk til Milena Høgsberg for litteraturtips og innspill i startfasen, og takk til medstudenter for inspirasjon og motivasjon.

Takk til familie og venner for støtte og for alltid å ha troen på meg.

Til slutt vil jeg takke min samboer Kristoffer for språkhjelp, støtte og oppmuntring underveis i prosessen.

Helene Kvåle Standal

Oslo, november 2015

Innholdsfortegnelse

Sammendrag.....	vi
Forord.....	viii
Innholdsfortegnelse.....	x
Innledning.....	1
Problemstilling og avgrensning.....	2
Oppgavens struktur.....	3
Kapittel 1. Teori og metode.....	4
Sentrale begreper og teoretiske perspektiver.....	4
Kontaktsone.....	4
Maktforhold.....	6
Ny museologi.....	8
Kunnskapsproduksjon.....	9
Deltakelse.....	9
Diskursive utstillinger.....	10
Materiale og metode.....	11
Om kvalitativ metode.....	12
Fremgangsmåte og gjennomføring.....	13
Anvendelsen av intervjumaterialet.....	14
Utfordringer og begrensninger ved metoden.....	15
Oppsummering.....	16
Kapittel 2. Bakgrunn og historikk.....	18
Lofoten International Art Festivalen.....	18
Just What is it That Makes Today So Familiar So Uneasy.....	20
Formidlingsvirksomheten ved LIAF 2013.....	23
Omvisninger.....	23
Innstikk.....	24
Seminar.....	25
Organiseringen av prosjektet.....	26
Oppsummering.....	27
Kapittel 3. Biennalebegrepet.....	29
Definisjon, historiske forgjengere og kritikk.....	29

Biennalen som en global tendens.....	32
Oppsummering.....	36
Kapittel 4. Den diskursive og pedagogiske vendingen.....	37
Den diskursive biennaleutstillingen.....	37
Kuratorens rolle og utvikling.....	41
Pedagogisk vending med den diskursive utstillingen.....	44
Rancière – <i>The Ignorant Schoolmaster</i>	46
Læring som går utover utstillingens intensjoner.....	48
LIAF-losing sammenlignet med tradisjonell guiding.....	50
Oppsummering.....	53
Kapittel 5. LIAF-losing i teori og praksis.....	54
Formål.....	54
Publikum.....	55
Arrangørenes forventninger og utfordringer.....	57
Arrangørenes erfaringer.....	59
Uoffisielle «LIAF-loser».....	60
Gjennomføringen av losingen.....	61
Maria og kameraet som «det tredje øyet».....	61
Jann - kajakk og kunst.....	64
Losenes forventninger.....	65
Losenes erfaringer.....	66
LIAF-losing og lukkede kunstfaglige omvisninger.....	67
Oppsummering.....	68
Kapittel 6. LIAF 2013 i møtet med lokalbefolkningen.....	70
Samtalen som utgangspunkt for læring.....	71
Forskyvning i maktforholdet.....	72
Utfordringer med iverksettelsen av LIAF-losingene.....	75
Utstillingsvaktens potensial.....	77
Forholdet mellom det globale og lokale.....	79
Var formidlingsprosjektet et eksempel på en kontaktsone?.....	82
Autentisitet.....	84
Kunnskapsproduksjon.....	85
Oppsummering.....	87
Kapittel 7. Konklusjon og avsluttende refleksjoner.....	89

Litteraturliste.....	94
Nettkilder.....	96
Utstillingsguide.....	97
Informanter.....	97
Vedlegg.....	98
Intervjuguider.....	98

Figurer

Figur 1 <i>The Maelstrom Observatory</i>	21
Figur 2 <i>LENGE LEVE HAVET</i>	22
Figur 3 <i>DS (Hole Figure 2)</i>	23
Figur 4 <i>Transit Portal</i>	61
Figur 5 Detalj av <i>Someone Else – A library of 100 books written anonymously or under pseudonyms</i>	62
Figur 6 <i>Two of Two</i>	63

Innledning

De siste tiårene har det vært en økning i kunstutstillingsprosjekter som går inn for å engasjere publikum til å delta aktivt i utstillingene. Aktiv publikumsdeltakelse har lenge vært en del av kunstneriske praksiser, for eksempel under fluxusbevegelsen på 1960-tallet og med den relasjonelle kunsten på 1990-tallet¹, men det har også blitt en sentral kuratorisk strategi. Kuratorer bruker, i større grad nå enn før, kunstutstillinger som en møteplass for å skape dialog om verkene eller temaet som presenteres. Det er stor variasjon mellom slike prosjekter, og deltakelsen kan derfor ha mange ulike former. Fellesnevneren er at i stedet for å kun være *for* eller *om* noen, er målet at slike utstillinger skal skapes og/eller forvaltes *med* publikum.

Slike prosjekter finner sted ved ulike institusjoner, som museer, kunstsentre, kunsthaller og spesielt ved biennaleutstillinger - internasjonale samtidskunstmønstringer, som arrangeres annet hvert år. Selv om biennaler er internasjonale kunstutstillinger, tar mange av dem utgangspunkt i de lokale kontekstene der de finner sted. Ofte skjer dette gjennom å engasjere lokalsamfunnet på ulike måter. Utstillingen *Just What is it That Makes Today So Familiar, So Uneasy?* ved biennalen Lofoten International Art Festival (LIAF) 2013 er et eksempel på en slik engasjering av et lokalsamfunn, og det er dette som er temaet for denne oppgaven.

Ved denne biennalen ble det satset stort på formidlingsprogrammet for å forankre utstillingen lokalt. I løpet av et halvt år i forkant av biennalen ble det satt i gang en rekke kunstneriske prosjekter kalt «innstikk», som skulle gjøre lokalsamfunnet kjent med utstillingen og de spørsmålene den tok opp. Til de åpne, offentlige omvisningene ble lokalbefolkningen engasjert som omvisere, eller LIAF-loser, i stedet for profesjonelle kunstpedagoger. LIAF-losene skulle stå fritt til å formidle utstillingen på sine egne premisser, og formålet var at et mangfold av stemmer fra lokalbefolkningen skulle kunne komme til orde. LIAF er en stedsspesifikk biennale, og i følge kurator og kunsthistoriker Miwon Kwon, har det skjedd et skifte i stedsspesifikke kunstprosjekter «from site to community, or the

¹Fluxusbevegelsen var en del av den nye avantgarden som oppstod på 1960-tallet. Happenings og performance-kunst stod sentralt i bevegelsen, og det var vanlig at skillet mellom utøver og publikum opphørte, da mange av disse hendelsene var avhengig av publikumsdeltakelse. Også relasjonelle kunstverk, som oppstod på 1990-tallet, har fokus på sosial utveksling og mellommenneskelige relasjoner, heller enn representasjon eller materialitet. I følge kurator og kritiker Nicolas Bourriaud er dette en kunstnerisk praksis som tar utgangspunkt i sosiale kontekster, i stedet for private og uavhengige rom. Se Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*. Overs. Simon Pleasance og Fronza Woods. Dijon, Presses du réel. 2002 og Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso. 2012

conversion of community into a site». ² Dette skiftet innebærer sosiale praksiser, der publikum engasjeres til å delta i utformingen og produksjonen av prosessorienterte tilstelninger og programmer for lokalsamfunnet.

Biennalelitteraturen sier mye om hvor dominerende lokalt engasjement og deltakelse har blitt, men det er gjort få undersøkelser som baserer seg på et deltakerperspektiv. Denne oppgaven tar for seg møtet mellom LIAF-losene, de tilreisende kuratorene for utstillingen og LIAF som institusjon, og ser på hvordan formidlingsmålene og den lokale deltakelsen fungerte i praksis. Oppgaven tar altså ikke utgangspunkt i en museumsinstitusjon, men jeg vil komme nærmere inn på perspektiver som er sentrale for museologifaget. Problemstillingene som blir tatt opp har dessuten også en klar relevans for kunstutstillinger som finner sted i museer og andre kunstinstitusjoner.

Problemstilling og avgrensning

Gjennom engasjementet av LIAF-losene ville altså LIAF la et mangfold av lokalbefolkningen komme til orde. For meg er denne ambisjonen utgangspunktet for en rekke spørsmål jeg ønsker å besvare i oppgaven: Kom virkelig et mangfold av lokalbefolkningen til orde?

Oppstod det kontaktsoner mellom arrangørene og lokalbefolkningen, der ulike kunnskapssystemer kom til syne gjennom konkrete møter? På hvilke måter skjedde i såfall dette? Skjedde det en forskyvning i maktforholdet mellom kuratorene og institusjonen på den ene siden og lokalbefolkningen på den andre? Hvordan opplevde LIAF-losene i såfall denne maktdelingen? I hvilken grad var denne formidlingsvirksomheten en ressurs for kunnskapsproduksjon - som er et viktig aspekt ved biennalen? Disse spørsmålene vil jeg besvare ved hjelp av intervju som metode. Informantene jeg har valgt ut er to av kuratorene, to LIAF-losere, en kunstpedagog og en kunsthaglig omviser, som alle hadde sentrale roller ved formidlingsvirksomheten ved LIAF 2013. Leder i LIAF's kunstneriske råd er også blitt intervjuet, for å belyse LIAF's visjoner og posisjon i Lofoten ytterligere.

Jeg vil også se nærmere på forholdet mellom det internasjonale og lokale ved biennalen og undersøke de ulike spenningene som kan oppstå i dette forholdet. Dette forholdet vil jeg se på i et kontaktsoneperspektiv. Jeg vil ikke undersøke det økonomiske aspektet, knyttet til kulturell turisme, ved at Lofoten gjennom en slik utstilling blir plassert på et internasjonalt kart over biennaler. Dette var ikke noe som opptok verken institusjonen eller kuratorene, da biennalen primært retter seg mot lokalbefolkningen og bevisst arrangeres

² Kwon, Miwon. *One Place After Another. Site -Specific Art and Locational Identity*. Massachusetts, First MIT Press, 2004 s. 6

utenfor den største turistsesongen. Jeg vil ikke intervju kunstnerne som deltok i utstillingen, og jeg har heller ikke gjennomført en publikumsundersøkelse, da jeg i stedet ville begrense meg til aktører som var engasjert til å delta i selve formidlingsprogrammet. Det vil allikevel til en viss grad komme fram hvordan de ulike aktørene opplevde å nå ut med prosjektet. Undersøkelsen vil sees i lys av en større diskursiv og pedagogisk vending som har funnet sted i samtidskunstfeltet for øvrig de siste tiårene, som også inkluderer andre visningssteder for samtidskunst. Mer spesifikt vil jeg gjennom å bruke LIAF 2013 som eksempel, undersøke hvilket fenomen diskursive utstillinger er, hvilke målsettinger de har og hvilke internasjonale biennaler som betraktes som historiske diskursive forgjengere.

Oppgavens struktur

I det første kapittelet presenteres relevante teoretiske perspektiver og begreper innenfor museologi, og til dels også kunsthistorie, som problemstillingen blir behandlet i forhold til. Her kommer jeg også nærmere inn på det metodologiske rammeverket for oppgaven. Jeg begrunner mitt valg av kvalitativ metode, hva metoden innebærer, hvordan fremgangsmåten har vært, hvordan materialet har blitt brukt og fortolket i etterkant og hvilke utfordringer det er ved metoden. I neste kapittel presenterer jeg det jeg oppfatter som relevant bakgrunnsinformasjon om LIAF og utstillingen i 2013. Jeg vil se på LIAF som institusjon med et historisk blikk, samt gjøre rede for utstillingens tematikk og formidlingsvirksomhet. I tillegg vil jeg belyse hvordan utgaven av biennalen i 2013 ble organisert. I det følgende kapittelet drøfter jeg biennalebegrepet for å gi en større forståelse av hvilken utstillingskontekst LIAF befinner seg i. Formidlingsvirksomheten ved LIAF 2013 har klare diskursive trekk og i kapittel fire gjør jeg rede for hvordan det har skjedd en vending mot diskursive utstillinger de siste tiårene, der kunnskapsproduksjon står sentralt. Her kommer jeg med konkrete eksempler på slike utstillinger som kan diskuteres opp mot LIAF 2013. I kapittel fem er det intervjumaterialet som legges fram. Det er informantenes beskrivelser, erfaringer og refleksjoner som vil være i fokus, og som vil danne grunnlaget for å besvare oppgavens problemstillinger. Dette vil lede fram til en drøfting om LIAF 2013's tilnærming til formidling av samtidskunst i kapittel seks. Til slutt, i kapittel syv, oppsummerer jeg funnene jeg har gjort og kommer med en konklusjon basert på disse. Jeg vil også komme med en avsluttende refleksjon rundt studien.

Kapittel 1. Teori og metode

Sentrale begreper og teoretiske perspektiver

I det følgende vil jeg introdusere begreper og perspektiver som er sentrale for oppgaven. En viktig del av oppgaven har vært å undersøke diskursive biennaler som fenomen, og materialet i oppgaven er like mye sekundærlitteratur som empiri. Teori vil derfor ha en stor plass i oppgaven, og det vil bli presentert ny teori som er relevant for de problemstillingene og tematikkene som dukker opp underveis i oppgaven. For eksempel er biennalebegrepet et omfattende begrep, og det vil derfor som nevnt være et eget kapittel viet til en gjennomgang av dette begrepet. I dette kapitlet ønsker jeg å komme nærmere inn på begreper som danner essensen og det overordnede rammeverket for oppgaven. Dette rammeverket vil også bli sett på i en historisk kontekst, hovedsakelig med utgangspunkt i Tony Bennetts artikkel, 'The Exhibitionary Complex'.

Kontaktsone

Som nevnt innledningsvis vil jeg undersøke om det oppstod kontaktsoner mellom aktørene som var involvert i formidlingsvirksomheten under LIAF 2013. Kontaktsone(r) er et kjent og mye brukt begrep innenfor museologien, og antropologen James Clifford var den første som brukte det i museums- og utstillingssammenheng. Clifford har hentet begrepet fra Mary Louise Pratt, som beskriver det som

the space of imperial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality and intractable conflict³

Utgangspunktet for Cliffords bruk av dette begrepet var et møte mellom ansatte i Portland Museum of Art og eldre i Tlingit-stammen i 1989. Møtet bestod av en utveksling av kunnskap og erfaringer med museets Tlingitsamling, der de ansatte og Tlingit-stammen hadde et ulikt utgangspunkt og forhold til samlingen. Clifford beskrev dette møtet som en kontaktsone.⁴

Clifford hevder at ved å etablere kontaktsoner kan man opprette nye relasjoner og ulike kunnskapssystemer blir synliggjort.⁵ Gjennom kontaktsoner skal ulike grupper kunne få være med å representere sin egen kultur, og gjennom dialog skal et mangfold av stemmer bli

³ Clifford, James. 'Museums as Contact Zones' i James Clifford: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, 1997. Cambridge, Mass. Harvard University Press. s.192

⁴ Ibid s. 188-192

⁵ Ibid s. 192-194

hørt. Med dette skjer det en forskyvning i maktforholdet mellom museet og dets publikum. Forskjeller vil bli synlige og innholdet vil bli utvidet.⁶ I følge Clifford kan begrepet også utvides til å inkludere kulturelle relasjoner innenfor samme sted. I dette tilfellet er det snakk om en sosial avstand, heller enn en geografisk, som i Pratts definisjon.⁷

Museet som kontaktsone har imidlertid vært et omdiskutert begrep de siste 10-15 årene. Professor i informasjonsvitenskap og kulturstudier, Robin Boast, er kritisk til at det fortsatt er en sterk asymmetri i maktforholdet mellom museene og publikummerne, da museenes struktur og kontaktsoneens rammer ikke er forandret.⁸ Boast kritiserer at forkjemperne for museet som kontaktsone kun fremhever deler av Pratts begrep, og ikke asymmetrien i forholdet som oppstår i møtet med de ulike gruppene. Han hevder at museene fremdeles er maktinstitusjoner som kan fremheve og usynliggjøre aspekter gjennom samarbeid.⁹ Også sosiologen og kulturhistorikeren, Tony Bennett er kritisk til kontaktsonebegrepet. I professor i museumsstudier, Andrea Witcombs artikkel «A Place For All of Us» går det fram at Bennett kritiserer Clifford for å ha en romantisk forestilling om samfunnsgrupper.¹⁰ I følge Bennett produserer museer i stedet selve begrepet om samfunn og kulturer.¹¹ Bennett hevder at ønsket om å oppnå lik representasjon bare kan forbli et ønske, fordi det alltid vil være noen som føler seg underrepresentert.¹² Derfor kan museene alltid beskyldes for å være ikke-representative og udemokratiske. Han foreslår i stedet å forstå museenes rolle som en kulturprodusent.¹³ Witcomb svarer på denne kritikken og hevder at Bennetts avvisning av romantiske forestillinger om samfunnsgrupper, har ført til at han ignorerer dialogen mellom faktiske samfunnsgrupper og museumsarbeidere. Hun tar utgangspunkt i egne erfaringer med utstillingsarbeid, der hun opplevde at det fant sted en dialog mellom museet og lokale samfunnsgrupper, gjennom å fremme deres personlige perspektiv og fortolkning.¹⁴ Hun anerkjenner imidlertid Bennetts oppfatning av at museumspraksiser er en kulturell *produksjon* like mye som representasjon. Hun foreslår at en måte å unngå romantiske forestillinger om samfunnsgrupper og samtidig anerkjenne at

⁶ Ibid s. 208-210

⁷ Ibid. S. 204

⁸ Boast, Robin: "Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited" i *Museum Anthropology*. Volum 34, nr 1, 2011. s. 56-70

⁹ Ibid. s.56-57

¹⁰ Witcomb referer til Bennett, Tony. *Culture: A Reformer's Science*. London, Routledge. 1998

¹¹ Witcomb, Andrea: "'A Place for All of Us?' Museums and Communities" i Sheila Watson: *Museums and Their Communities*, 2007. London: Routledge s.134

¹² Ibid s. 134

¹³ Ibid s. 134

¹⁴ Ibid s. 134 og 145

museene inngår i dialog, er å betrakte museet selv som en samfunnsgruppe.¹⁵

Kontaktsonebegrepet har tidligere blitt brukt i biennalesammenheng¹⁶, men det forbindes kanskje først og fremst med etnologiske og antropologiske museer og eldre ikke-vestlige kunstutstillinger. Jeg mener at begrepet kan anvendes på biennaler, da dialog og utveksling mellom ulike kulturer og fagområder ofte står svært sentralt. Ofte er det ikke et ensidig perspektiv fra institusjonen som blir presentert, men i stedet et mangfold av stemmer. Begrepet er interessant i denne sammenhengen da det gjennom LIAF sin bruk av lokale guider, finner sted et møte mellom ulike grupper med sine ulike erfaringer, fagområder og kunnskapssystemer.

Maktforhold

Sentralt i diskusjonen om forholdet mellom makt og utstillinger er Tony Bennetts artikkel 'The Exhibitionary Complex'. Influert av Michel Foucaults teori om straff – som gikk fra å være en offentlig demonstrasjon til fengsling, og dermed ble de dømte fanget opp av mer innover rettede maktrelasjoner – tar Bennett for seg hvordan utstillinger fremmer kunnskap, men også viser makt gjennom oppdragelse og dannelse. I motsetning til innførelsen fengselsstraffen ble utstillingene mer offentlige på 1800-tallet, men de fungerte også som et slags panoptikon,¹⁷ der publikummerne skulle kunne «kontrolleres», hevder Bennett.

Bennett tar utgangspunkt i utstillinger i en bred forstand og argumenterer for at museene på 1800-tallet, dioramaene og panoramaene, nasjonale og internasjonale utstillinger og varemagasiner var forbundet gjennom en felles representasjonspraksis.¹⁸ Museene var i utgangspunktet ikke ment som steder for utstillinger, men som steder for bevaring av samlinger. Det var først utover 18- og 1900-tallet de i større og større grad ble åpnet opp for allmenheten. I tillegg til visninger av private samlinger (som man for øvrig kun hadde tilgang til gjennom invitasjon), fant de første kunstutstillingene sted utenfor museene, gjennom midlertidige, årlige utstillinger, arrangert av kunstforeninger og kunstakademier, i andre halvdel av 1700-tallet.¹⁹ I likhet med verdensutstillingene på 1800-tallet, hadde disse første kunstutstillingene en påvirkningskraft på hvordan man begynte å stille ut både i og utenfor museene. På bakgrunn av denne delte representasjonspraksisen, gir det mening å snakke om

¹⁵ Ibid s. 134

¹⁶ Se Papastergiadis, Nikos og Meredith Martins "Biennals as Platforms for Social Exchange" i *The Bergen Biennial Conference* Red. Filipovic, Elena m.fl. Bergen Kunsthall, Hatje Cantz. 2010. S. 37-43

¹⁷ Panoptikon er en type fengsel utformet som en rund bygning. Midt i bygningen står et tårn, der man kan overvåke fangene, uten at de selv vet om de blir overvåket eller ikke.

¹⁸ Bennett, Tony "The Exhibitionary Complex" i *New Formations* nr. 4 1988 s. 74

¹⁹ Klonk, Charlotte *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. Yale University Press. New Haven & London. 2009 s.62

biennaler også i denne sammenhengen, selv om forskjellene i de institusjonelle mekanismene ved de ulike visningsstedene kan være store.

Da museene i større grad ble åpnet opp for allmennheten på 1800-tallet, var målet å bevare hegemoniet til overklassen, i følge Bennett.²⁰ Dette bestod ikke i å demonstrere eller «utøve» makt, men gjennom å tilsynelatende plassere folket på maktens side. Det ble skapt en illusjon om offentlig makt over institusjonene. Denne makten manifesterte seg ved å skape en orden, og ved å produsere en plass for folket i relasjon til denne ordenen. Arbeiderklassen og middelklassen underordnet seg frivillig ulike regler for oppførsel når de besøkte utstillinger, på bakgrunn av ønsket om å delta i et nytt og mer demokratisk samfunn.²¹

Gjennom utstillinger ønsket man også å etablere moralske standarder hos publikum, og det ble vanlig å presentere et historisk rammeverk i visningen av gjenstandene. Et teleologisk perspektiv ble fremmet gjennom å representere fortiden som en serie med utviklende stadier, som ledet fram til nåtiden. Her ble nasjonale objekter representert som kulminasjonen av sivilisasjonens utvikling. Skillet mellom det nasjonale og universelle ble også forsterket gjennom utstillinger, og det ble opprettet museer for å promotere nasjonale kulturhistorier. Dette førte til et skille mellom vesten og resten av verden, og marginaliseringen av etniske grupper. Slik konstituerte utstillinger en orden av både ting og folk, som ble definert ut ifra et borgerlig og vestlig perspektiv. Gjennom utstillingen ble en kultiverende og korrigerende måte å betrakte på fremmet som en fornøyelse, ved å gi betrakterne tilgang på maktens synspunkter.²²

Professor i museumsstudier Eilean Hooper-Greenhill hevder også at museene på 1800-tallet og 1900-tallet etablerte et slikt maktforhold;

The power of display as a method of communication lies in its capacity to produce visual narratives that are apparently harmonious, unified and complete. These holistic and apparently inevitable visual narratives, generally presented with anonymous authority, legitimized specific attitudes and opinions and gave them the status of truth.²³

I følge Hooper-Greenhill var utstillingspresentasjoner fra denne tiden en enveis metode for massekommunikasjon, som var vanskelig å endre på, da de besøkendes stemmer ikke ble hørt.²⁴ Hooper-Greenhill tar utgangspunkt i moderne museer og ikke utstillinger generelt, men

²⁰ Bennett, Tony "The Exhibitionary Complex" s. 83-86

²¹ Ibid s. 83-86

²² Ibid s. 87-93

²³ Hooper-Greenhill, Eilean: "Interpretive Communities, Strategies and Repertoires" i *Museums and Their Communities*, Red. Sheila Watson 2007. London: Routledge. s. 81

²⁴ Ibid d. 81

presentasjonsteknikkene hun skriver om var som nevnt noe som også gikk igjen i utstillinger utenfor museene.

Ny museologi

Ny museologi er influert av postmodernismen, som er preget av en destruksjon av empiriske «sannheter», der objektene ikke lenger anses å være bærere av en absolutt sannhet, hevder professor i museumsstudier, Simon Knell.²⁵ Den kan dermed sees som en kritikk av det maktforholdet som er presentert ovenfor. Ny museologi har røtter tilbake til ICOMs redefinering av museene på 70-tallet, men retningen forbindes kanskje først og fremst i dag med Peter Vergo og hans antologi *The New Museology*, som ble gitt ut i 1989. I følge Vergo er enhver tilegnelse av et objekt og hver sammenstilling med andre objekter en viss konstruksjon av historien, som sier noe om kjønn, rase og klasse.²⁶ Det settes spørsmålstegn ved hvorfor noen objekter blir valgt over andre, og hvorfor enkelte objekter eller verk anses for å være mer historiske eller estetiske betydningsfulle enn andre. Ny museologi er opptatt av hvordan arbeidet i museene ikke skal fremstå som nøytrale handlinger, men at museumspraksiser er en form for konstruksjon av historien.²⁷ Den nye museologien fokuserer på den politiske dimensjonen ved museumsarbeid. Ofte er denne politiske dimensjonen innkapslet i et ønske om et større fokus på relasjonen mellom museer og ulike samfunnsgrupper.

Den nye museologien står spesielt sterkt i samtidskunstgallerier og i antropologiske og historiske museer, i følge Andrea Wircomb.²⁸ Kjernen i den nye museologien er en forestilling om at museet ikke primært dreier seg om forskning og bevaring, men er et pedagogisk apparat. Et sentralt moment er skiftet i fokuset fra et ensidig perspektiv fremmet av en ekspert til anerkjennelsen av flere læringsmuligheter og mangfoldighet i museet. Kunnskap er fundamentalt relativ og avhenger av hvilket perspektiv som blir benyttet.²⁹ Den nye museologien knyttes ofte til museet som en sosial institusjon og dets hensikter, svært ofte med utgangspunkt i utstillinger. På bakgrunn av Bennett's argumentasjon om at også dioramaene, panoramaene, nasjonale og internasjonale utstillinger og varemagasiner er en del av den samme utstillingsspraksisen, kan biennaler også sees i denne sammenhengen. Ny museologi er en form for autoritetskritikk med fokus på kunnskap som et utvidet felt, som altså innebærer flere perspektiver. Kan LIAF 2013, med sitt formål om å fremme flere perspektiver

²⁵ Knell, Simon. *Museums and the Future of Collecting*. 2004. Aldershot: Ashgate s. 1-2

²⁶ Vergo, Peter: "Introduction" i *The New Museology*. Red. Peter Vergo. 1989. London: Reaktion Books s. 2-4

²⁷ Ibid s. 2-4

²⁸ Witcomb, Andrea: "'A Place for All of Us?' Museums and Communities" 133

²⁹ Boast, Robin. «Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited » s. 58

og la et mangfold av stemmer fra lokalbefolkningen komme til orde gjennom omvisningene, derfor tolkes i lys av en ny museologisk autoritetskritikk?

Kunnskapsproduksjon

Kunnskapsproduksjon har fått en viktig plass i mange samtidskunstutstillinger den senere tid, og mange vil si at det har skjedd en pedagogisk vending i samtidskunstheltet. Det er ingen rådende definisjon på en slik praksis, men den kan beskrives som en kritisk og undersøkende praksis i kunstheltet, både gjennom kunstnerisk og kuratorisk virksomhet. Det sentrale er at ulike aktører, gjennom for eksempel workshops og symposium, produserer spørsmål, meninger og idéer sammen, til forskjell fra kunnskapsoverføring, der en fastlagt kunnskap eller «sannhet» blir overført mer hierarkisk fra en kilde til en mottaker. Mange vil si at slike utstillinger, blant annet på denne måten, utgjør et alternativ til akademien.

Hooper-Greenhill er kanskje en av de fremste forkjemperne på et slikt skifte i fokus på kunnskap i utstillingssammenheng. I sin definisjon av det hun kaller post-museet – som er en videreføring av ny museologi – argumenterer hun for at kunnskap ikke lenger er enhetlig og ensartet. I stedet blir ulike stemmer og ulike perspektiver fremmet. Kunnskap er her noe som kan produseres gjennom mange ulike kommunikasjonsformer, der publikum er delaktige.³⁰

Deltakelse

Når man besøker en utstilling er man allerede i utgangspunktet en deltaker i utstillingen. Professor i visuell kultur Irit Rogoff hevder at det gamle skillet mellom aktiv og passiv deltakelse i kulturen ikke lenger kan opprettholdes, da den postmodernistiske kritikken de siste tre tiårene har skapt en nytenkningen av posisjonalitet. På 1970 og 1980-tallet ble relasjonene mellom subjekter og objekter avdekket gjennom en radikal autoritetskritikk, der kunnskap ble sett på som et utvidet felt gjennom intertekstuelle subjektiviteter.³¹ I følge Rogoff kan man ikke lenger plasseres som passive betraktere utenfor verket, da man projiserer personlige erfaringer og kunnskaper på verket, og på den måten gjenskaper det.³² Rogoff skriver om deltakelse i bred forstand, men den formen for deltakelse som tas opp i denne oppgaven er når kuratorer eller institusjoner aktivt går inn for å engasjere publikum til å delta, og der denne deltakelsen blir synliggjort.

Museumsdirektør og forsker på publikumsdeltakelse, Nina Simon, definerer

³⁰ Hooper-Greenhill, Eileen: "Interpretive Communities, Strategies and Repertoires" s. 81-82

³¹ Rogoff, Irit "Looking Away: Participations in Visual Culture" i *After Criticism. New Responses to Art and Performance*. Red. Gavin Butt. Blackwell Publishing. 2005. S. 119 Intertekstualitet er et begrep som springer ut av litteraturvitenskapen. Det er en teori om at tekster siterer hverandre eller er forbundet på andre måter.

³² Ibid s. 122

deltakende kulturelle institusjoner som et sted hvor besøkende kan skape, dele og komme i kontakt med hverandre rundt innholdet som presenteres.³³ Hun beskriver ulike deltakelsesmodeller, som *medvirkende* deltakelse, der institusjonen beholder mye av kontrollen og publikum må følge klare regler. Her er det et ønske om å engasjere så mange som mulig gjennom enkle interaktive oppgaver. I *medskapende* deltakelse har institusjonen vesentlig mindre kontroll over deltakelsen, da deltakernes mål og arbeidsmetoder er like viktige som de ansattes. Deltakerne her er ofte en bestemt samfunnsgruppe eller forening, hvis mål sammenfaller med institusjonens formål og intensjoner. En annen deltakelsesmodell er når institusjonen inviterer samfunnsgrupper til å bruke institusjonen til egne formål, der de kan produsere hva de vil, så lenge de følger det overordnede reglementet til institusjonen.³⁴ Den formen for deltakelse som karakteriserer engasjementet av LIAF-loser kan beskrives som det Simon kaller for *samarbeidende* prosjekter. Slike prosjekter innebærer et institusjonsdrevet samarbeid, hvor ansatte jobber med lokalbefolkningen for å utvikle nye programmer, utstillinger eller aktiviteter. Deltakerne blir valgt ut på bakgrunn av en spesiell kompetanse, forbindelsen til kulturelle interessegrupper, alder eller fordi de representerer prosjektets målgruppe. I noen tilfeller fungerer deltakerne som rådgivere, mens andre ganger, som ved LIAF 2013, er de mer som medarbeidere som jobber sammen med ansatte for å iverksette prosjekter.³⁵

I sammenheng med samtidskunst har teoretikere brukt mange ulike navn på slike praksiser, for eksempel *socially engaged art*, *community-based art*, *experimental communities*, *dialogic art*, *participatory*, *interventionist*, *research-based* eller *collaborative art*. Dette sier noe om kompleksiteten i slike prosjekter, men de har ofte til felles at mangfold og kollektiv handling sees på som styrkende for prosjektet.

Diskursive utstillinger

Den senere tid har det vært en dreining mot diskursive utstillinger generelt og innenfor biennalesjangeren spesielt. Begrepet diskurs kan bety samtale eller drøftelse, men også vise til en sammenhengende rekke med språklige enheter ytret i en bestemt kontekst.³⁶

Diskursbegrepet betegner ofte tankesett, forståelsesformer, eller de ideologiske, språklige, institusjonelle og sosiale betingelsene som gjør det mulig å forholde seg til verden på en

³³ Simon, Nina *The Participatory Museum*. Museum 2.0, California, 2010 s. ii-iii

³⁴ Ibid s. 190-191

³⁵ Ibid s. 190-191

³⁶ Se <https://snl.no/diskurs> Sist lastet ned: 16.10.15

bestemt måte.³⁷ Begrepet har flere ulike betydninger, men det forbindes ofte med filosofene Michel Foucault og Jürgen Habermas sine definisjoner. For Foucault er en diskurs de historiske, kulturelle og sosiale betingelsene som gjør det mulig at en handling eller ytring blir oppfattet som akseptabel eller sann. Dette innebærer at noen legger premissene for hva som kan oppfattes som sant eller usant. Diskurs i en slik betydning er tett forbundet med teorier om makt, hvor det å kunne definere diskursen ofte sidestilles med det å definere virkeligheten selv.³⁸ Jürgen Habermas ser i midlertid diskurs som en samling ytringer, som finner sted i spesielle sosiale kontekster, avgrenset av tid og sted.³⁹

Det som betegner diskursive utstillinger er at det er utstillinger som setter spørsmålstegn ved det kuratoriske prosjektet innenfra, eller at det arrangeres debatter, symposium, workshops eller andre pedagogiske programmer som fremmer kunnskapsproduksjon. Publikum blir oppfordret til å lytte, lese, studere og praktisere, i stedet for å bare betrakte. Med sitt formidlingsprogram, som jeg kommer nærmere inn på i kapittel to, er LIAF 2013 et eksempel på en slik diskursiv utstilling. Kunsthistorikeren Grant Kester ser Habermas sin definisjon, som en viktig ressurs i utviklingen og forståelsen av en dialogbasert kunstpraksis.⁴⁰ I følge Habermas kan alle ta del i en diskurs, der man kan introdusere eller sette spørsmålstegn ved påstander, og der alle kan uttrykke deres holdninger og idéer. Kester hevder at dette er en ideell og likestilt interaksjon, som gir en følelse av solidaritet blant deltakerne, som er forbundet sammen i en delt opplevelse.⁴¹ I denne sammenhengen er utstillingen den sosiale konteksten hvor deltakere fremmer ulike ytringer, gjennom ulike hendelser og medier -som workshops og andre pedagogiske programmer. Jeg vil undersøke om diskursive utstillinger også kan knyttes til Foucault og hans teori om makt. Forskjellen mellom Foucaults og Habermas sitt diskursbegrep, er at Habermas ser diskurs som en herredømmefri og likestilt situasjon, mens Foucault hevder at diskurs er en type makt som begrenser situasjonen. I kapittel fire vil det være en mer gjennomgående utdypning av diskursive utstillinger, der jeg kommer med konkrete eksempler.

Materiale og metode

I arbeidet med å skape en historisk oversikt over biennaler og diskursive utstillinger og hva

³⁷ Se <https://snl.no/diskurs> Sist lastet ned: 16.10.15

³⁸ Se Foucault, Michel. *The archaeology of knowledge*. London: Routledge. 1972

³⁹ Habermas, Jürgen, *Moral Consciousness and Communicative Action*. Over. Christian Lenhardt og Shierry Weber Nicholsen. 1990. Cambridge; MIT Press. S. 92

⁴⁰ Kester, Grant. *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. University of California Press. 2004 s. 108-112

⁴¹ Ibid s. 109

som kjennetegner slike utstillinger, baseres mye av metoden på analyse av teoretiske tekster. Når jeg trekker fram LIAF 2013 som konkret eksempel, er det intervju som metode dette baseres på. I det følgende skal jeg argumentere for dette metodevalget, samt beskrive hvordan arbeidet med innsamlingen av intervjumaterialet foregikk. Først vil jeg gjøre rede for hva kvalitativ metode innebærer. Deretter vil jeg beskrive hvordan jeg valgte ut og tok kontakt med informantene, hvordan intervjuene ble strukturert og hvordan intervjusituasjonen foregikk. Jeg belyser også hvordan intervjumaterialet ble brukt og fortolket. Til slutt i kapittelet tar jeg opp hvilke utfordringer og begrensninger det er ved metoden, der jeg også kommer inn på etiske problemstillinger.

Kvalitativ metode

I følge professor i sosiologi Karin Widerberg handler kvalitet om «karakteren eller egenskapen hos noe, mens kvantitet er mengden av denne karakteren eller egenskapen.».⁴² Til forskjell fra kvantitativ forskning, som fastslår mengden av et fenomen, har altså kvalitativ forskning som formål å avdekke fenomenets karakter eller egenskaper. Kvalitativ forskning er dermed mer innholdssøkende enn den kvantitative forskningen.⁴³ Med denne type forskning er man opptatt av hvordan noe oppleves, blir gjort eller kommer til uttrykk.

Den kvalitative forskningen rommer ulike metoder, ut i fra ulike målsetninger. Disse metodene spenner fra observasjon, tekst- og bildeanalyse til intervju. Et kvalitativt intervju innebærer at man benytter samtaleformen for å få andres muntlige opplysninger, fortellinger og forståelser av et bestemt tema.⁴⁴ Som psykologene Steinar Kvale og Svend Brinkmann hevder, søker det kvalitative forskningsintervjuet å forstå verden sett fra intervjupersonenes side. Målet er å få fram betydningen av folks erfaringer og å avdekke deres opplevelse av verden, forut for vitenskapelige forklaringer, for deretter å kunne fortolke betydningen.⁴⁵ Forskningsintervjuet er noe som går dypere enn den spontane meningsutvekslingen i hverdagen, da det har en viss form for struktur og hensikt.⁴⁶

I oppgaven tar jeg utgangspunkt i meninger, refleksjoner, opplevelser og erfaringer til ulike aktører som var involvert i formidlingsprosjektet under LIAF 2013. På bakgrunn av dette mener jeg at kvalitativ metode er den mest egnede metoden for å belyse hvordan disse aktørene forholdt seg til prosjektet.

⁴² Wideberg, Karin. *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt. En alternativ lærebok* Universitetsforlaget, Oslo. 2001. s. 15

⁴³ Ibid s. 15

⁴⁴ Ibid s. 16

⁴⁵ Kvale, Steinar og Svend Brinkmann *Det kvalitative forskningsintervju* Gyldendal akademisk, Oslo, 2009, S. 21

⁴⁶ Ibid s. 23

Fremgangsmåte og gjennomføring

Før jeg gikk i gang med forberedelsene til intervjuene satt jeg meg inn i det skriftlige materialet som omhandlet formidlingsprosjektet. Dette innebar utstillingens guidebok, avisannonser, pressemeldinger og artikler. Slik fikk jeg bedre kjennskap til prosjektet og informantenes referanserammer. Dette var nødvendig for å finne fram til temaer for intervjuet og stille relevante spørsmål. Samtidig kan denne innhenting av skriftlig materiale i forkant skape en forforståelse, der forutgående antakelser kan prege spørsmålene. Man vil imidlertid alltid ha egne referanserammer og et visst perspektiv på det som skal undersøkes, som er betinget av mange faktorer, som kunnskaper, erfaringer, fagbakgrunn og så videre.⁴⁷ Dette opplevde jeg var vel så mye en forutsetning, som en begrensning, for å kunne gjennomføre intervjuene og tolke materialet i etterkant.

Da jeg ikke hadde mulighet å være tilstede selv i utstillingen, var videodokumentasjon, fotografier og skriftlig dokumentasjon av utstillingen en god støtte for å få innblikk i verkene informantene måtte forholde seg til. Jeg var også i Svolvær høsten 2014 og oppsøkte de offentlige visningsstedene for utstillingen, slik at jeg fikk se omgivelsene der omvisningene hadde funnet sted. I utformingen av prosjektskissen til oppgaven var jeg usikker på om jeg kunne ta utgangspunkt i en utstilling jeg ikke hadde sett. Dette setter noen begrensninger for studien, og jeg gjorde derfor et bevisst valg om å ikke ha en gjennomgående analyse utstillingens utforming. Siden oppgaven tar for seg formidlingsvirksomheten og ser på LIAF 2013 som en diskursiv utstilling, der kildematerialet er intervjuer, guidebok, artikler om formidlingsvirksomheten og litteratur om diskursive biennaler, anså jeg det som forsvarlig å gjennomføre undersøkelsen.

For å unngå å legge for mange føringer på intervjuene var det å utforme en intervjuguide en god hjelp. Intervjuguiden var semistrukturert, som vil si at det verken var en åpen samtale eller et lukket spørreskjema.⁴⁸ Det er en planlagt, men fleksibel samtale som skal hente inn beskrivelser fra intervjupersonenes virkelighet, for så å fortolke meningen med det som blir beskrevet.⁴⁹ I følge Widerberg er intervjuguiden det konkrete oversatte uttrykket for det man ønsker å analysere.⁵⁰ Intervjuguiden var inndelt i temaer og den inneholdt både åpne spørsmål - som ga informantene mulighet til å snakke mer fritt om det som opplevdes som viktig og relevant for dem - og mer konkrete oppfølgingsspørsmål, som gjorde at de kom inn på temaer som jeg mente var relevante for undersøkelsen. Intervjuguiden inneholdt noen

⁴⁷ Ibid s. 69-70

⁴⁸ Ibid s. 47 Intervjuguidene er vedlagt

⁴⁹ Ibid s. 325

⁵⁰ Wideberg, Karin. *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt. En alternativ lærebok* s. 60

overordnede spørsmål, men den var også tilpasset informantenes rolle i formidlingsprosjektet. Spørsmålene omhandlet hovedsakelig deres refleksjoner om og opplevelser og erfaringer med formidlingsprosjektet, hvordan prosessen foregikk og prosjektets formål.

Før intervjuene tok jeg kontakt med aktørene som var aktivt involvert i formidlingsprogrammet. Dette skjedde enten via e-post eller telefon, der jeg informerte om prosjektet mitt og spurte om de ønsket å stille til intervju. Av dem jeg kontaktet var det to av LIAF-losene, to av kuratorene, kunstpedagog, kunstfaglig omviser og leder i LIAFs kunstneriske råd som ønsket å stille til intervju. De fikk ikke tilgang til intervjuguiden på forhånd, men alle fikk tilsendt prosjektbeskrivelsen på e-post for å gi dem et større innblikk i masterprosjektet.

Informantene fikk selv velge stedet der intervjuene skulle foregå. Intervjuene med LIAF-losene fant sted på kaféer i Svolvær september 2014. Kunstpedagog og omviser ønsket å bli intervjuet sammen, og dette foregikk på personalrommet ved Nordnorsk kunstsenter i Svolvær, også i september 2014. Intervjuet med den ene kuratoren skjedde i hennes hjem i Bergen i desember 2014, mens den andre kuratoren ble intervjuet via Skype i desember 2014, da han befant seg i utlandet. Lederen i LIAF's kunstneriske råd ble også intervjuet via Skype, da også hun befant seg i utlandet. Dette intervjuet skjedde april 2015. I henhold til Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste sine retningslinjer spurte jeg informantene om tillatelse til å ta lydopptak av intervjuene. I tillegg til å ta opp lyd, noterte jeg underveis i intervjuene. Lydopptakene ble i etterkant transkribert og sendt til informantene. På denne måten kunne de gi tilbakemelding på om det var noe de ville ha omformulert, trekke tilbake eller utdype. Transkripsjonene slettes ved prosjektets slutt, og jeg har meldt inn prosjektet til NSD i henhold til lov om behandling av personvernsopplysninger. Bildene i oppgaven brukes med tillatelse fra fotografen.

Anvendelsen av intervjumaterialet

Etter hvert intervju skrev jeg et sammendrag av det jeg oppfattet som det mest sentrale som ble sagt under intervjuene. Sammen med notatene og transkripsjonene utgjorde dette et stort materiale. Den tematiske inndelingen i intervjuguiden hjalp meg å strukturere intervjumaterialet. Sorteringen var altså basert på temaer, og temaene ble hentet fra det empiriske materialet. Disse temaene blir i diskusjonskapittelet uttrykt i teoretiske begreper, der det teoretiske perspektivet blir brukt på materialet. Den tematiske inndelingen med overordnede spørsmål gjorde også at det var lettere å sammenligne informantenes svar. Samtidig var det interessante punkter informantene tok opp som kanskje falt litt utenfor

intervjuguiden. Jeg har lagt vekt på dette likevel, da jeg oppfattet det som viktig å få fram i undersøkelsen. Dette gjelder blant annet utstillingsvaktens møte med publikum.

I presentasjonen av intervjumaterialet synes jeg det var nyttig å legge vekt på informantens sitater og uttrykk, for å få gi leseren et mer direkte innblikk i deres beskrivelser og fortolkninger. Dette er et utvalg jeg har gjort, og det er viktig å understreke forskjellen mellom talespråk og skriftspråk. Som Kvale og Brinkmann skriver er intervjuet et direkte sosialt samspill der tempoet utfoldelsen skjer i, stemmeleie, kroppsspråk fremtrer umiddelbart for dem som deltar i samtalen, men ikke for den som leser samtalen utenfor denne konteksten.⁵¹ Transkripsjoner er konstruksjoner og dekontekstualiserte gjengivelser av direkte intervjusamtaler, som ikke nødvendigvis er dekkende for den muntlige samtalen.

Utfordringer og begrensninger ved metoden

En av utfordringene ved undersøkelsen er at det var bare halvparten av LIAF-losene som ville bli intervjuet. Det gjør det derfor vanskelig å se disse informantene som et representativt utvalg, og trekke generelle slutninger. Dette er en vanlig utfordring ved kvalitativ metode generelt, i motsetning til kvantitativ metode, der utvalget er langt større og materialet ofte blir bearbeidet statistisk.⁵² Her er det som nevnt i stedet de enkelte informantens beskrivelser, tanker og opplevelser som vektlegges.

En annen utfordring var tidsaspektet. Da intervjuene ble gjennomført var det ett år siden utstillingen fant sted. Det var derfor enkelte ting de ikke husket når det kom til faktaopplysninger, som tidspunkter og verkstitler, og også enkelte valg som ble gjort underveis. Dette førte også til at svarene informantene ga varierte. Guideboken var en god støtte når jeg var avhengig av faktaopplysninger. Siden det hadde gått ett år siden utstillingen fant sted var det ikke mulig for meg å få deres første umiddelbare reaksjoner på utstillingen og formidlingsprosjektet. Refleksjonene deres kan ha endret seg i løpet av året som gikk. Allikevel opplevde jeg informantene satt igjen med mange relevante erfaringer og mye verdifull innsikt, som gjorde det mulig å gjennomføre undersøkelsen.

Hvis det var noe som skulle vært gjort annerledes kunne det være å kombinere intervju med deltakende observasjon av informantens omvisninger. I følge Widerberg innebærer observasjon at forskeren studerer, registrerer og tolker andres kroppslige og språklige uttrykk og handlinger. Dette er noe som kun utgjør en ramme for noe som må spesifiseres.⁵³ Gjennom observasjon kan man belyse et fenomen ved å studere det i virkeligheten, mens man gjennom

⁵¹ Kvale, Steinar og Svend Brinkmann *Det kvalitative forskningsintervju* s.187

⁵² Brinkmann, Sven og Lene Tanggaard. *Kvalitative metoder. En grundbog*. Hans Reitzels Forlag. 2015 s. 13-14

⁵³ Wideberg, Karin. *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt. En alternativ lærebok* s. 16

intervjuer kan få fram hvordan noen opplever og forstår noe. Intervju er den mest egnede metoden da det nettopp er informantenes opplevelser og forståelser av formidlingsprosjektet jeg vektlegger, men en deltakende observasjon kunne ha utfyllt denne innfallsvinkelen. Det kan være en ulempe at jeg ikke var tilstede under akkurat mine informanternes omvisninger, men jeg var imidlertid til stede under en annen slik omvisning under årets (2015) biennale. Formidlingsprogrammet med LIAF-losjer ble altså videreført til den neste utgaven av biennalen, og gjennom å delta på en slik omvisning fikk jeg mulighet til å observere en av måtene dette foregår i praksis.

Det er en rekke etiske problemstillinger knyttet til det å intervju, da det dreier seg om å legge menneskers personlige beskrivelser ut i det offentlige.⁵⁴ De etiske sidene ved planleggingen av intervjuene handler, som nevnt over, å innhente informert samtykke til å delta i studien. Informert samtykke innebærer at deltakerne informeres om undersøkelsens overordnede formål og hovedtrekkene i designen. I tillegg bør det omfatte informasjon om deltakernes mulige adgang til transkripsjon og analysen av de kvalitative dataene.⁵⁵ Et viktig etisk spørsmål er hvor viktig det er å skjule identiteten til informantene, og om de skal navngis eller anonymiseres. Det har ikke vært mulig å gi en fremstilling som gjør det umulig å spore informantenes identitet, da det var nødvendig å beskrive arbeidene deres. I denne oppgaven er det ingen personsensitive opplysninger som blir gjengitt, og informantene er derfor navngitt etter samtykke. En annen løsning kunne vært å gjengi dem med stillingstittel eller roller, men da flere av dem har samme roller, kan dette lett forvirre leseren.

Oppsummering

I det ovennevnte har jeg presentert de teoretiske perspektivene og begrepene som danner det overordnende rammeverket for oppgaven. Utstillinger som kontaktsoner og ny museologi vil bli brukt som perspektiver i drøftingen om i hvilken grad et mangfold kommer til orde og det skjer en forskyvning i maktforholdet mellom LIAF og lokalbefolkningen. Et slikt maktforhold har her blitt belyst med utgangspunkt i Tony Bennetts og Eilean Hooper-Greenhills perspektiver. Ny museologi vil også være relevant i undersøkelsen av hvordan formidlingsvirksomheten under LIAF 2013 kan være en ressurs for kunnskapsproduksjon. Kunnskap har i samtidskunstutstillinger de senere årene vært preget av diskursive programmer, som legger vekt på samproduksjon av spørsmål, meninger og idéer, der publikum ofte er delaktige. I dette kapittelet har jeg også begrunnet mitt metodevalg, som er

⁵⁴ Kvale, Steinar og Svend Brinkmann *Det kvalitative forskningsintervju* s. 80

⁵⁵ Ibid s. 88

kvalitativt intervju, der jeg tar utgangspunkt i meninger, refleksjoner, opplevelser og erfaringer til ulike aktører som var involvert i formidlingsprosjektet under LIAF 2013.

Kapittel 2. Bakgrunn og historikk

I dette kapittelet kommer jeg nærmere inn på institusjonen Lofoten International Art Festival, der jeg belyser dens historie, kontekst og organisatoriske struktur. Deretter gjør jeg rede for tematikken og konseptet for utstillingen *Just what is it that makes today so familiar, so uneasy?* ved biennalen i 2013. For å belyse tematikken nærmere vil jeg beskrive enkelte av verkene som ble vist under utstillingen. Det var lagt stor vekt på formidling og pedagogiske programmer i forkant og under utstillingen, og siden dette også er temaet for oppgaven vil jeg legge vekt på en presentasjon av disse programmene. Til slutt i kapittelet kommer det fram hvordan utstillingsprosjektet som helhet ble organisert.

Lofoten International Art Festival

LIAF er altså en biennale, eller festival for samtidskunst. Den finner sted annet hvert år i Vågan kommune i Lofoten. Lofoten er på UNESCO's verdensarvsliste, og det er en mektig natur som preger Lofoten. Dette gjør det til et særegent sted å arrangere en biennale. Men Vågan kommune, med sine vel 6200 innbyggere, er også en av Nord-Norges viktigste kunstkommuner. I Kabelvåg finner man Nordland kunst -og filmfagskole, samt flere gallerier og museer, mens i Svolvær ligger Nordnorsk kunstsenter. I 2013 åpnet det i tillegg en kunsthall i Henningsvær som viser nasjonal og internasjonal samtidskunst. LIAF finner allikevel sted i utkanten av kunstmetropolene, men i norsk kontekst er det kanskje ikke så bemerkelsesverdig at en slik biennale blir arrangert i periferien. Regionalisering har vært et viktig poeng i norsk kulturpolitikk siden 1970-tallet, og det er et mål at kunst -og kulturopplevelser skal spres utenfor hovedstaden.

LIAF ble først startet i 1991, som en årlig lokal kunstmønstring, under navnet Lofoten kunsthallfestival. Det var billedkunstner Dagfinn Bakke som opprinnelig fremmet idéen om en kunsthallfestival i Lofoten.⁵⁶ Vågan kommune hadde på dette tidspunktet nylig vedtatt at kunst skulle være et nytt og prioritert satsningsområde, og kunsthallfestivalen var tenkt som en viktig del av denne satsningen.⁵⁷ På denne tiden hadde kunsthallfestivalen to koordinerte festivalutvalg. Disse tilhørte Atelier Lofoten - en liten kunstforening drevet på frivillig basis i Svolvær - og

⁵⁶ <http://liaf.no> sist lastet opp: 16.10.2015

⁵⁷ Wiström, Annika (Red.) *Festivalen som ikke ville synke. Kunsthallfestivalen i Lofoten 1991-2013*. Nordnorsk kunstsenter. 2015. s.3

Vågan kommune.⁵⁸ Det ble vist varierte uttrykk med et regionalt fokus, der utstillingene vektla lokale kunstnere. Festivalen hadde, i tillegg til støtte fra Kulturrådet, hovedsakelig en regional finansiering, der Vågan kommune stod for mer enn halvparten av budsjettet. Etter fire år med knapp økonomi, og da budsjettene i kulturavdelingen i kommunen i tillegg ble kuttet, ble det besluttet å arrangere festivalen annet hvert år.⁵⁹ Når festivalen ble arrangert igjen i 1996 var det et større tematisk fokus enn før, gjennom delprosjektet «Kunst i natur», der arbeidene omhandlet landskapskunst og ble produsert under festivalen.⁶⁰

I årene fram til 1999 forble festivalen en regional kunstmønstring, men dette året fikk festivalen en internasjonal profil. Målet var at hovedutstilleren skulle ha internasjonal erfaring og utstillingenes tematikk og aktualitet skulle nå utover det regionale og nasjonale nivået.⁶¹ Tor Inge Kveum og Per Gunnar Tverbakk var kuratorer for utstillingen, og dette var første gangen festivalen hadde personer som kalte seg for kuratorer.⁶² På grunn av den nye internasjonale profilen ble navnet endret til Lofoten International Art Festival. I 2002 ble også ordet biennale brukt om festivalen. Dette sammenfalt med den store fremveksten av nye internasjonale biennaler verden over, som startet på midten 1990-tallet. Berlin, Guwangju, Istanbul, Mercosul, Taipei, blant mange flere, er noen eksempler på steder hvor disse nye biennialene oppstod.⁶³ Denne fremveksten var en del av en større ekspansjon i kunstfeltet forøvrig, med opprettelsen av kunstmesser, økningen i antall kunstmagasiner, nye kunstpriser, egne kurateringsprogrammer, flere kommersielle gallerier, og en generell økt interesse for samtidskunst.⁶⁴

Siden 2009 har LIAF blitt drevet av Nordnorsk kunstsenter (NNKS) i Svolvær og et eget kunstnerisk råd. Bakgrunnen for dette er at LIAF i 2008 gikk igjennom en omorganisering etter pålegg fra Kulturdepartementet. Det var ønskelig at festivalen skulle få en bedre forankring og større kontinuitet. Kunstner Anne Katrine Dolven fikk i oppgave å sette sammen et råd som skulle jobbe med den videre utviklingen av festivalen. Rådet skulle bestå av kunsthaglige personer med tilknytning til Nord-Norge. Et av medlemmene i rådet skal alltid være et av styremedlemmene i NNKS, mens de andre er autonome medlemmer. Tilskuddene til festivalen ble etter dette kanalisert gjennom NNKS. LIAF administreres altså

⁵⁸ Ibid s.3-4

⁵⁹ Ibid s. 9

⁶⁰ Ibid s. 9

⁶¹ Ibid s. 9

⁶² Ibid s. 9

⁶³ Filipovic, Elena, m.fl. "Biennalogy" i *The Biennial Reader*. Red. Filipovic, Elena m.fl. Bergen kunsthall, Hatje Cantz 2010. S. 14

⁶⁴ Ibid s. 13-14

av NNKS, og NNKS er også det juridiske styret for festivalen.⁶⁵ I 2012 fikk festivalen også en fast produsent.⁶⁶

LIAF er ikke knyttet til en bestemt plassering i Lofoten. Den blir infiltrert i lokalsamfunnet og tar i bruk dets mange ulike rom, som kan være alt fra en gammel lagerbygning til en fiskehjell. Det vektlegges at LIAF skal være en stedsspesifikk⁶⁷ biennale og ha en eksperimentell og åpen tilnærming, som legger til rette for en diskursiv og sosial plattform.⁶⁸ Hver biennale blir utformet av ulike tilreisende kuratorer, med forskjellige bakgrunner og praksiser.

Just what is it that makes today so familiar, so uneasy?

Just what is it that makes today so familiar, so uneasy? var altså tittelen på utstillingen ved LIAF 2013. Kuratert av Anne Szefer Karlsen, Bassam El Baroni og Eva González-Sancho presenterte denne utstillingen verk av 25 kunstnere fra 17 forskjellige land. Utstillingen trakk 3800 publikummere⁶⁹ og fant sted fra 6. til 29. september på 14 ulike visningssteder i Kabelvåg og Svolvær, i Vågan kommune. Tittelen på utstillingen tok utgangspunkt i en collage av Richard Hamilton fra 1956; *Just What is it That Makes Today so Different, so Appealing*.⁷⁰ Der Hamiltons verk fremmer et optimistisk syn på kapitalismen og det fremvoksende forbrukersamfunnet på 50-tallet, vrir kuratorene om på dette og kritiserer denne optimismen. Med dette reises spørsmålet om hva som gjør samtiden så gjenkjennelig, men samtidig så urovekkende. Utstillingen hadde en sterk politisk karakter; det ble tatt opp globale problemstillinger, som for eksempel skiftet i verdens sosioøkonomiske tilstand:

Tidligere har kriser blitt etterfulgt av gjenoppbygging. I dag danner uroen en ny, permanent tilstand. LIAFs tittel viser til et viktig spørsmål i vår samtid, som synes å bli sittende fast i en endeløs sirkel. Årsaken ligger i at de fremherskende ideene som har formet vår verden er uholdbare og fantasiløse når det gjelder å finne løsninger på problemene folk i størstedelen av verden står overfor i hverdagen.⁷¹

⁶⁵ Skypintervju med Helga-Marie Nordby, 9. april 2015

⁶⁶ Intervju med Anne Szefer Karlsen, Bergen, 22. desember 2014

⁶⁷ Det stedsspesifikke er et begrep som ble introdusert om kunsten på 1970-tallet. Det blir brukt om en type skulptur, land-art eller skulpturer som aktivt forholder seg til stedet på en integrert måte. På 80 og 90-tallet fikk den stedsspesifikke kunsten en større nomadisk og sosial karakter. Nye begreper har dukket opp de senere årene blant kunstnere og kritikere for å ta høyde for variasjonene i stedsspesifikk kunst: Site-determined, sited-oriented, site-referenced, site-conscious, site-responsive, site-related. Se Kwon, Miwon. *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. 2004

⁶⁸ <http://liaf.no/om-liaf/> sist lastet opp: 16.10.2015

⁶⁹ [http://www.nnks.no/Foto/NNKS_aarsmelding_2013\(1\).pdf](http://www.nnks.no/Foto/NNKS_aarsmelding_2013(1).pdf) Sist lastet opp: 16.10.2015

⁷⁰ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-just-what-was-it-that-made-yesterdays-homes-so-different-so-appealing-upgrade-p20271> Sist lastet opp: 16.10.2015

⁷¹ *Festivalguide. Lofoten International Art Festival 2013* Molvik Grafisk, Bergen 2013 S. 12

Utstillingen var internasjonal i sin tematikk og valg av kunstnere (i tillegg til at to av de tre kuratorene kommer fra Spania og Egypt). Samtidig var det satset på en sterk lokal forankring. Utstillingen var like mye rettet mot lokalbefolkningen i Lofoten som det tilreisende kunstpublikummet. Den tok utgangspunkt i lokalsamfunnet ved å ta i bruk dets offentlige og private bygg, som var biblioteket, Krigsminnemuseet, et kjøpesenter, et hotell, Amcar-klubbhuset, en kino, en tidligere fiskefabrikk, en sjøbod, en garasje, en branntomt, en kiosk, et privathus og et verk som ble vist i Smedvika i Kabelvåg. Samtidig hadde kunstnerne fordypet seg i lokalsamfunnet, og mange av verkene som ble presentert ble spesialbestilt til LIAF 2013. En del av disse var også stedsspesifikke. Kunstneren Pedro Gómez-Egaña, med verket *The Malestorm Observatory*, har for eksempel tatt utgangspunkt i bearbeidelsen av en novelle av Edgar Allen Poe fra 1841, der fortellingen er lagt til Lofoten. Kunstneren har skapt en egen verden og en egen tid i en sjøbod, der verket er bygd opp som en historie i historien som beskriver vår tid. Også i Poes novelle var den en historie i historien, som ble fortalt av fiskeren som kom tilbake fra malstrømmen, som også viser til noe i vår verden. Malstrømmen er en av verdens største, og den ligger sør i Lofoten. Den er blant annet kjent under navnet Moksnesstraumen. Verket ble laget som en respons på det kuratoriske konseptet og følelsen av mystikk kunstneren opplevde i Lofoten.⁷²



Fig.1 Pedro Gómez-Egaña, *The Maelstrom Observatory*, 2013. Foto: Kjell Ove Storvik.

⁷² Festivalguide. Lofoten International Art Festival 2013 Molvik Grafisk, Bergen 2013. s 36

Et annet eksempel er *LENGE LEVE HAVET* av kunstneren David Horvitz. Dette verket bestod av en båt som fløt på vannet, med et flagg som bar den samme teksten som tittelen på verket. Dette var Horvitz respons etter å ha hørt ordene på en demonstrasjon mot oljeboring i Lofoten.⁷³



Fig.2 David Horvitz, *LENGE LEVE HAVET*, 2013 Foto: Kjell Ove Storvik

Selv om mange av verkene har en sterk tilknytning til Lofoten handler de også om noe mer. I stedet for å fokusere på det som skiller Lofoten fra andre steder, som for eksempel den spektakulære naturen, knytter verkene problemstillinger og temaer som preger Lofoten opp mot den globale uroen i vår tid. Temaet for filmen *Leave It in the Ground* av Oliver Ressler er oljeutvinning i Lofoten og Vesterålen, med blant annet Lofotens landskap som bakteppe. Dette settes inn i en større global kontekst, hvor han tar opp klimaendringer og de krisene som oppstår på grunn av dette. Filmen forsøker å vise sammenhengen mellom global oppvarming og oppstander og ønsker å gå denne onde sirkelen etter i sømmene⁷⁴ Et annet eksempel er den stedsspesifikke installasjonen, *DS (Hole Figure 2)*, på åstedet for en brann i Svolvær sentrum. Brannen etterlot ett hull som er blitt til av bygningens grunnmurer. Området er inngjerdet og sammen med skulpturen antyder dette et dødpunkt, både en bygning og ruin. Med tittelen referer verket også til den strukturelle og økonomiske usikkerheten i Sør-Europa og andre steder i verden, ifølge kuratorene. Sosial og økonomisk sårbarhet er også tilstede i Lofoten,

⁷³ Ibid s. 42

⁷⁴ Ibid s. 60

med tanke på debatten om oljeutvinning. Det er et ubehagelig dilemma om valget mellom økt rikdom og sysselsetting og å risikere ødeleggelse av økosystemet i havet og fiskerinæringen.⁷⁵ Gjennom disse verkene, blant andre, blir Lofoten knyttet opp mot resten av verden.



Fig.3 Knut Åsdam, *DS (Hole Figure 2)*, 2013, Foto: Kjell Ove Storvik

Formidlingsvirksomheten ved LIAF 2013

Som en viktig del av å forankre utstillingen i lokalsamfunnet var det satset stort på formidlingsvirksomheten. Det var et bredt program som var utviklet både for skoleelever, studenter og et mer allment publikum. Målet var at «folk fra fjern og nær skal oppsøke utstillingen av nysgjerrighet og forlate den med et utvidet syn på verden».⁷⁶

Formidlingsprogrammet innebar offentlige omvisninger med ikke-profesjonelle, eller LIAF-losere, og lukkede omvisninger med personer med en kunstfaglig bakgrunn. Det var også iverksatt «innstikk», som var en rekke prosjekter i tidsrommet februar til september i 2013 og et endagsseminar under åpningshelgen, som omhandlet utstillingens tematikk.

Omvisninger

Under LIAF 2013 var det altså mulig å delta på offentlige omvisninger, med ikke-profesjonelle guider fra lokalbefolkningen. Hver onsdag, lørdag og søndag under utstillingsperioden kunne man oppleve utstillingen gjennom en 10 år gammel gutt eller en 14 år gammel jentes blikk, som en del av en kajaktur eller ved at en kunstner og fotograf tok

⁷⁵ Ibid s. 72

⁷⁶ Ibid s. 98

utgangspunkt i verkene ved hjelp av kameraet som «det tredje øyet». Losene hadde faste og selvvalgte visningssteder, hvor de gjennomførte omvisningene, og de stod i stor grad fritt til å formidle utstillingen på sine egne premisser. De skulle kunne komme med andre innspill enn profesjonelle kunstformidlere. Kuratorene og kunstpedagog fremmet allikevel at det var viktig at standardinformasjon som navn, tittel, hvilke materialer verket bestod av og litt om prosessen ble formidlet til publikum under LIAF-losingen.⁷⁷ Losene fikk betalt for hver omvisning de gjennomførte. Formålet var som nevnt innledningsvis at et mangfold av stemmer fra lokalbefolkningen skulle komme til orde, og utstillingen skulle kunne oppleves ut i fra ulike synsvinkler, gjennom losenes eget perspektiv og språk.

Det var også mulig å bestille kunstfaglige omvisninger med profesjonelle formidlere under utstillingsperioden. Disse var primært ment for elever, studenter og andre lukkede grupper. Det ble totalt gjennomført 25 slike kunstfaglige omvisninger, for blant annet grunnskolen, videregående skole, Nordland film- og kunstfagskole, universitets- og akademistudenter, en flyktninggruppe og en Barentsgruppe.⁷⁸ Med utgangspunkt i utvalgte kunstverk skulle det rettes fokus på den politiske, økonomiske og klimatiske situasjonen verden befinner seg i. Et gjennomgangstema skulle være koblingen mellom det lokale og globale.⁷⁹

Innstikk

I forkant av utstillingen pågikk det en serie med «innstikk», hovedsakelig månedlig, fra februar til september 2013. Dette var kunstneriske prosjekter av ulik karakter som skulle fungere som en formidlingsportal inn til selve utstillingen. Gjennom innstikkene skulle det lokale publikummet bli kjent med LIAF 2013 og den tematikken og de problemstillingene festivalen tok opp. De skulle være et bidrag til lokalsamfunnet på en pedagogisk og estetisk måte.⁸⁰

Det første innstikket var en presentasjon av kurator Charles Esche og visningen av filmen *Picasso in Palestine*, på kulturhuset Arbeideren i Kabelvåg i februar. Esche er direktør for Van Abbemuseum i Nederland, og filmen og presentasjonen omhandlet et prosjekt der han i 2011 tillot et maleri av Picasso å bli transportert til et kunstakademi i Ramallah i Palestina. Siden Palestina ikke var anerkjent som stat bød dette på svært mange byråkratiske og sikkerhetsmessige utfordringer. Det var denne prosessen som var utgangspunktet for filmen

⁷⁷ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen 22. desember 2015

⁷⁸ Årsmelding: [http://www.nnks.no/Foto/NNKS_aarsmelding_2013\(1\).pdf](http://www.nnks.no/Foto/NNKS_aarsmelding_2013(1).pdf) Sist latet opp: 16.10.15

⁷⁹ *Festivalguide. Lofoten International Art Festival 2013* Molvik Grafisk, Bergen 2013 s. 98

⁸⁰ Ibid s. 90

og foredraget. Det var mellom 30 til 40 publikummere tilstede, blant dem noen spesielt inviterte palestinske studenter som bor i Lofoten.⁸¹

I mars hadde skribenten og filosofen Aaron Schuster en to uker lang workshop for studentene ved Nordland Kunst- og Filmfagskole i Kabelvåg. Det var også en workshop for elevene ved Vågan skole i Svolvær i september, med designeren Luna Maurer fra Moniker (som har designet den visuelle profilen til LIAF 2013). Her skulle elevene utvikle sine egne fonter og skrifttyper.

I juni var det et innstikk på Vågan offentlige bibliotek, hvor det ble donert biennalekataloger fra hele verden til bibliotekets samling. Biblioteket hadde opprinnelig en stor samling med kunstbøker og kunsthistorikk, men lite om selve biennalefenomenet eller biennalen som institusjon. Kuratorene ville derfor gi en del biennalekataloger til samlingen.⁸²

I august var innstikket en performance av Adelita Husni-Bey med Dexter og Maya Hanoomansingh og Rebecca Salvadori på Lofoten kulturhus i Svolvær. Performansen tok for seg et bofellesskap i London som måtte fraflyttes og bygningen ble jevnet med jorden, i forbindelse med OL i 2012. I følge kurator Anne Szefer Karlsen var dette det innstikket som nærmest knyttet seg til en slags negativ, dystopisk fremtidsvisjon for Lofoten. I London var det OL som gjorde at man måtte vike plass, mens i Lofoten vil det gjerne være en oljeindustri som «banker på døren».⁸³ I august var det også et innstikk som bestod av tekster i det offentlige rom av poeten Esther Ramón og kunstneren Karl Larsson.

Opprinnelig skulle det også være et innstikk på øyen Skrova i juli, der en skulptur fra Ghana skulle plasseres i det offentlige rom. På grunn av praktiske forhold var dette imidlertid ikke mulig å gjennomføre.⁸⁴

Seminar

Den 7. september, i forbindelse med åpningshelgen, ble det arrangert et heldagsseminar, med 200 publikummere tilstede. Seminaret var viet en refleksjon rundt de spørsmålene som det kuratoriske konseptet stilte. Internasjonale foredragsholdere presenterte tanker om temaene permanent krise, økonomi, media, kunst og teori. Foredragsholderne ble invitert til å velge et nøkkelord for sin presentasjon, som en kobling mot konseptet for LIAF 2013. Kunsthistorikeren Aaron Levy valgte nøkkelordet Fremmedgjøring, professor i digital media, Matthew Fuller,

⁸¹ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen 22. desember 2015

⁸² Intervju med Szefer Karlsen, Bergen 22. desember 2015

⁸³ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen 22. desember 2015

⁸⁴ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen 22. desember 2015

valgte Søvn, kuratorene Tiago Bom og Ayatgali Tuleubek valgte Stagnasjon og filosofen Aaron Schuster valgte Overgang.⁸⁵

Organiseringen av prosjektet

LIAF's kunstneriske råd ønsker at kuratorene skal reflektere det internasjonale fokuset, og velger derfor kuratorer fra ulike land. De henvender seg til kuratorer som er aktive på en internasjonal scene, samtidig som de ønsker å gi yngre kuratorer, som ikke er så etablerte, en mulighet.⁸⁶ Til LIAF 2013 inviterte styret 13 kuratorer til å legge fram forslag til hvordan utstillingen kunne bli.⁸⁷ Det var ni kuratorer som svarte på denne invitasjonen, og av disse var det altså Anne Szefer Karlsen, Bassam El Baroni og Eva González-Sancho som ble valgt. I 2013 var det spesielt at det var en gruppe med tre kuratorer og at de var så internasjonale. Dette var første gangen det var en så sammensatt gruppe, i følge leder i LIAF's kunstneriske råd Helga-Marie Nordby.⁸⁸ Nesten alle kontinenter var representert i utstillingen, noe som spilte kuratorene.

Styret ga kuratorene full frihet til hvordan de kunne samarbeide. Kuratorene valgte å lage en felles plattform, hvor de utformet en struktur og arbeidsmetode, der alle kunne bidra med sine egne erfaringer og kunnskaper. Gjennom denne plattformen og diskusjoner kom de fram til temaet og konseptet for utstillingen sammen. De diskuterte tett kunstnernavn, verksvalg, bestillingsverk og lignende problemstillinger, men samtidig stod de også frigjort fra hverandre.⁸⁹ De utviklet hvert sitt område og hver sine lokaler, og arbeidet i stor grad selvstendig sammen med kunstnerne på disse områdene. El Baroni jobbet i Kabelvåg, ved Per Pederesens hus, mens Karlsen jobbet tettest med kunstnerne på Svinøya og ved kinoen i Svolvær. Resten av visningsstedene i Svolvær, altså Sentrumsbygget, Thonhotellet, biblioteket, Krigsmuseet og branntomten hadde Gonzalez-Sancho ansvar for.⁹⁰ Hensikten med en slik organisering var å skape en mangfoldig utstilling med tre forskjellige vinklinger og idéer, innenfor et helhetlig rammeverk.⁹¹

I 2013 ønsket LIAF's kunstneriske råd å ha større fokus på formidling. De opplevde at samtidskunst er utfordrende for mange, og at det ofte trengs litt «hjelp» med å få en inngang til verkene. For institusjonen er det viktig at folk flest skal ha glede av utstillingen og forstå

⁸⁵ Årsmelding: [http://www.nnks.no/Foto/NNKS_aarsmelding_2013\(1\).pdf](http://www.nnks.no/Foto/NNKS_aarsmelding_2013(1).pdf) Sist latet opp: 16.10.15

⁸⁶ Skypeintervju med Nordby, 9. april 2015

⁸⁷ Intervju med Karlsen, Bergen, 22. desember 2014

⁸⁸ Skypeintervju med Nordby, 9. april 2015

⁸⁹ Skypeintervju med El Baroni, 16. desember 2014

⁹⁰ Intervju med Karlsen, Bergen, 22. desember 2015

⁹¹ Skypeintervju med El Baroni, 16. desember 2014

den.⁹² Det kunstneriske rådet ville at formidlingen skulle være en integrert del av kurateringen, og formidlingsprogrammet var i stor grad et samarbeidsprosjekt mellom kuratorene og kunstpedagog ved NNKS, Kristin Risan. Rådet ser på erfaringen og kunnskapen om formidlingen ved NNKS som en stor ressurs for festivalen. Samtidig er det noe som skaper en større kontinuitet i festivalen, og gjør det lettere å se hvor det er større behov.⁹³

Kuratorene kom opp med idéen om å bruke folk med ulik bakgrunn fra lokalmiljøet til å formidle utstillingen, mens Risan gikk ut i lokalmiljøet og fant mange mulige LIAF-loser. Risan var også den som kom opp med begrepet LIAF-los. Deretter ble det arrangert et introduksjonsmøte med de fleste av personene som Risan var i kontakt med, hvor det ble informert litt om utstillingen og hva kuratorene ønsket av losene.⁹⁴ Kuratorene hadde ikke så mye dialog med losene underveis, da det først og fremst var Risan som hadde ansvaret for selve utføringen av denne delen av formidlingsprogrammet. Hun hadde flere møter med en del av losene i etterkant av introduksjonsmøtet.⁹⁵

Oppsummering

LIAF er altså en biennale med røtter tilbake til 1991, da det var en regional kunstmønstring, med fokus på lokale kunstnere. I 1999 fikk festivalen en internasjonal profil og endret derfor navnet til Lofoten International Art Festival. Etter dette ble festivalen en biennale, og dette sammenfalt med den store fremveksten av biennaler verden over. Selv om LIAF har et internasjonalt fokus, er det også en stedsspesifikk biennale, med klar forankring i lokalsamfunnet. Siden 2009 har LIAF blitt drevet av NNKS og et eget kunstnerisk styre. I tillegg fikk biennalen en fast produsent i 2012. Det er forskjellige tilreisende kuratorer for hver biennale. I utstillingen *Just what is it that makes today so familiar, so uneasy?* ved LIAF 2013 var det internasjonale fokuset knyttet til internasjonale kunstnere og kuratorer, og også utstillingens tema. Den hadde en sterk politisk karakter og dette ble reflektert i verkene, som blant annet tok opp klimaendringene og økonomiske kriser. Mange av verkene var også stedsspesifikke og var dermed lokal forankret. En annen viktig del av den lokale forankringen var formidlingsvirksomheten. Formidlingsvirksomheten innebar innstikk, et seminar, omvisninger med LIAF-loser og kunstfaglige omvisninger. LIAF 2013 ble iverksatt av tre kuratorer fra tre forskjellige land. Utformingen av formidlingsvirksomheten skjedde i

⁹² Skypeintervju med Nordby, 9. april 2015

⁹³ Skypeintervju med Nordby, 9. april 2015

⁹⁴ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen, 22. desember 2014

⁹⁵ Intervju med Risan, Svolvær, 23. september 2014

samarbeid med kunstpedagog ved NNKS. I neste kapittel drøfter jeg biennalebegrepet, der jeg blant annet kommer inn på forholdet mellom det globale og lokale, som dette kapitlet har vist var en sentral del av LIAF 2013.

Kapittel 3. Biennalebegrepet

I dette kapittelet vil jeg gjøre rede for hva biennalebegrepet innebærer. Det er vanskelig å spore en felles opprinnelse for biennaler, da de kulturelle, økonomiske og ideologiske forskjellene mellom dem er store. Jeg vil allikevel trekke fram noen historiske forgjengere, og jeg vil særlig se nærmere på Havannabiennalen, som mange mener har blitt toneangivende for biennaler den senere tid. Deretter vil jeg ta opp noen av de mest sentrale temaene som preger diskusjonen om biennaler i dag. Det vil komme fram hvilke innvendinger kritikere har mot biennalen, og også hvordan andre igjen ser på den som en ressurs for samtidskunstfeltet. Et svært sentralt aspekt ved biennaler generelt, og ved LIAF 2013 spesielt, er forholdet mellom det globale og lokale. Til slutt i kapittelet vil jeg komme nærmere inn på hva dette forholdet kan innebære, hvordan det kan komme til syne, hvilke spenninger som kan oppstå og om det er noen moralske problemstillinger, knyttet til internasjonale kunstnere og kuratorers økte interesse for lokale kontekster.

Definisjon, historiske forgjenger og kritikk

Biennalebegrepet beskriver en midlertidig internasjonal samtidskunstutstilling i stor skala, som gjentas annet hvert år.⁹⁶ Det er et omfattende begrep, som dekker et stort omfang av ulike utstillingsprosjekter, og det er usikkert hvor mange biennaler som eksisterer i dag (det antas å være mellom hundre og tohundre biennaler verden over).⁹⁷ Veneziabiennalen fra 1895 regnes som den første biennalen, men det var ikke før São Paulo-biennalen ble opprettet i 1951 at begrepet «biennale» ble brukt til å beskrive en slik kunstmønstring.⁹⁸ I tiårene som fulgte dukket det opp flere biennaler, men den store ekspansjonen skjedde ikke før på 1990-tallet. Dette var som nevnt en del av en større ekspansjon i kunstfeltet for øvrig, med blant annet opprettelsen av kunstmesser, økningen av antall kunstmagasiner, egne kurateringsprogrammer og en mer generell økt interesse for samtidskunst. Denne fremveksten av biennaler gjorde begrepet mer kjent, og formet hva vi legger i det i dag.

Det er vanskelig å spore et felles opphav for biennialene. Veneziabiennalen - med sine nasjonale paviljonger - har sterke røtter i verdensutstillingene på 1800-tallet, men de fleste

⁹⁶ Midlertidige internasjonale storskala utstillinger som arrangeres hvert tredje, fjerde eller femte år kalles triennaler, quadriennale og quinquennale, mens årlige kunstmønstringer er annualer. I oppgaven vil jeg forholde meg til biennalebegrepet, selv om jeg kommer inn på andre regelmessige utstillinger med andre intervaller.

⁹⁷ Filipovic, Elena, m.fl. "Biennalogy" s. 13

⁹⁸ Ibid s. 13

biennaler har gått bort i fra denne modellen.⁹⁹ Med Havannabiennalen, som ble opprettet i 1984, skjedde det et paradigmeskifte. Havannabiennalen anses som den første virkelige internasjonale biennalen, og Rafal Niemojewski hevder at denne ble toneangivende for de senere biennalene.¹⁰⁰ Dette var den første biennalen i stor skala, som fant sted i den tredje verden, og som fokuserte på kunst utenfor de store kunstsentrene. Denne promoteringen av kunst i fra periferien - når det kommer til både geografisk plassering og posisjon i samtidskunstheltet - ble en grunnleggende strategi for de senere biennalene.¹⁰¹

I stedet for å fokusere på nasjonalt opphav, som i Veneziabiennalen, var det formale kriterier som ble vektlagt. Kunstnerne ble sett på som en heterogen gruppe, i stedet for representanter for en nasjon, eller kultur.¹⁰² Grensene for den tradisjonelle utstillingen ble utvidet ved å arrangere debatter, forelesninger og workshops, samt ved å bruke hele byen som utstillingssted.¹⁰³ Denne utvidelsen av utstillingsformatet er noe man finner igjen i LIAF 2013, og mange andre nyere biennaler.

Det finnes allikevel mange variasjoner og ulikheter innenfor biennalesjangeren. De har ikke et definert felles opphav, format eller diskurs. I følge Charlotte Bydler bør man se på hver enkelt biennale, hva som er spesifikt med dem.¹⁰⁴ Hun presenterer en historisk analyse og et narrativ basert på fakta og spesifisiteter, heller enn en generell historie som er felles for alle biennaler, og som vil jevne ut alle forskjeller. Bydler hevder at biennalemodellen har karakteristikk og særegenheter som gjør den til en uavhengig diskurs innenfor den mer generelle utstillingshistorien, men innenfor denne diskursen er biennalens utstillingsmodell veldig mangfoldig.¹⁰⁵

Det som imidlertid er felles for de aller fleste biennaler er at internasjonalisme er kjernen i utstillingene. Det er den globale samtidskunstverdenen som blir presentert, i større eller mindre grad. Kuratorene er tilreisende og deres kildemateriale er global kulturell

⁹⁹ Niemojewski, Rafael. «Venice or Havana: A polemic on the Genesis of the Contemporary Biennial» i *The Biennial Reader*. Red. Filipovic, Elena m.fl. Bergen kunsthall, Hatje Cantz 2010 s. 75

¹⁰⁰ Ibid s. 96-98

¹⁰¹ Ibid s. 96-98 Paul O'Neill hevder imidlertid at periferien i kunstverden må følge kunstsentrenes diskurs. Periferien søker legitimering av sentrum og aksepterer vilkårene for denne legitimeringen. I følge Charles Esche har globaliseringen av kunsten i biennaler ført til en standardiseringsprosess, som visker ut ulikhetene mellom senter og periferi. Se O'Neill, Paul «The Curatorial Turn: From Practice to Discourse». i *The Biennial Reader*. Red. Filipovic, Elena m.fl. Bergen kunsthall, Hatje Cantz 2010 s. 264

¹⁰² Niemojewski, Rafael. «Venice or Havana: A polemic on the Genesis of the Contemporary Biennial» s. 96

¹⁰³ Ibid s. 97

¹⁰⁴ Martini, Vittoria «The Era of the Histories of Biennials Has Begun» i *The Bergen Biennial Conference* Red. Filipovic, Elena m.fl. Bergen Kunsthall, Hatje Cantz. 2010. S. 12

¹⁰⁵ Ibid S. 12

produksjon.¹⁰⁶ Majoriteten av disse utstillingene understreker det internasjonale ved kulturell og kunstnerisk produksjon. Det fremmes ikke et enhetlig syn på internasjonalismen, men det er et begrep som utfordres på flere måter.¹⁰⁷ De har ofte et utopisk ideal, hvor de vil frembringe et nytt syn på verden. Allikevel er det mange biennaler som er lokalt forankret, som ved LIAF 2013. Det er ofte flere spenninger knyttet til forholdet mellom det lokale og globale ved en biennaleutstilling, blant annet forholdet mellom lokal relevans og internasjonal synlighet. Dette er noe jeg kommer nærmere inn på senere i kapittelet.

Biennalen er et svært omdiskutert utstillingsformat. For en del skeptikere er biennaler en del av underholdningsindustrien, og noe som reduserer kunsten til «festivalisme».¹⁰⁸ De betrakter slike kunstmønstringer som et resultat av senkapitalismen. I følge kritikere er biennaler et spektakulært arrangement, kommersielt motivert for å øke turismen, i likhet med for eksempel OL eller Disneyland.¹⁰⁹ Kulturpolitikere bruker gjerne biennalen som et markedsførings-verktøy for by- og nasjonsprofilering.¹¹⁰ For andre igjen er biennalen et kritisk alternativ til museer og andre lignende institusjoner. Det blir ofte sett på i motsetning til museer, som er mindre fleksible og mindre umiddelbare i deres respondering på samtidskunstens utvikling, grunnet deres institusjonelle mekanismer.¹¹¹ Biennalen oppfattes derimot som et sted hvor det er lettere å eksperimentere i utstillingsformen. Det er for mange en mer tilgjengelig plattform for å ta opp temaer som preger samtiden, som politikk, identitet, globalisering og postkolonisme. Biennalens forkjempere betrakter ikke biennalen primært som en spektakulær visningsarena, men - som kurator Ranjit Hoskote skriver, heller et diskursivt miljø; «a theater that allows for the staging of arguments, speculations, and investigations concerning the nature of our shared, diversely veined, and demanding contemporary condition.»¹¹²

Uavhengig av hvilken posisjon man inntar til biennalen, er det en av samtidskunstens viktigste medier:

¹⁰⁶ O'Neil, Paul *The Culture of Curating and the curating of culture(s)* The MIT Press, Cambridge, London. 2012 s. 52

¹⁰⁷ Ibid s. 52

¹⁰⁸ Filipovic, Elena, m.fl. "Biennalogy" s. 13

¹⁰⁹ Ibid s. 13

¹¹⁰ O'Neil, Paul *The Culture of Curating and the curating of culture(s)* s. 51

¹¹¹ Det er ikke nødvendigvis binære opposisjoner mellom museer eller andre mer etablerte kunstinstitusjoner og biennaler. Verken museer eller biennaler er fastsatte eller ensartede institusjoner. De er i stedet en del av et større kunstfelt og har gjensidig påvirkningskraft. Se Filipovic, Elena, m.fl. "Biennalogy" i *The Biennial Reader*

¹¹² Hoskote, Ranjit. «Biennials of Resistance: Reflections on the seventh Gwangju Biennial» » i *The Biennial Reader*. Red. Filipovic, Elena m.fl. Bergen kunsthall, Hatje Cantz 2010. S. 308

If it can be said that for more than a century museum and gallery exhibitions have largely been “*the medium through which most art becomes known*,” then it is the *biennial exhibition* that has arguably proved to be *the medium through which most contemporary art comes to be known*.¹¹³

I løpet av noen få tiår har biennalen blitt en av de mest vitale og synlige arenaene for samtidskunst.¹¹⁴ Den er et viktig sted for produksjonen, promoteringen og genereringen av en offentlig diskurs rundt samtidskunsten.

Biennalen som en global tendens

Svært sentralt i diskusjonen om biennaler er forholdet mellom det globale og det lokale. Begrepet *glocal* blir ofte brukt for å beskrive dette forholdet. Begrepet ble først innført på 1980-tallet, og beskriver i dag hvordan kulturell, økonomisk og politisk globalisering blir nedfelt i lokale forhold. Dette innebærer en dialog mellom det globale og det lokale, hvor det lokale tilpasser sine systemer og tradisjoner et større globalt marked, samtidig som dette også er tilpasset egne lokale behov.¹¹⁵ Biennaler fremmer ofte spesielle lokale karakteristikk, for å være særegne og betydningsfulle i en nasjonal og internasjonal biennalekontekst. Kurator og kritiker Hon Hanru betegner denne tendensen *locality*. I følge Hanru er idealet at *locality* skal være kulturelt relatert til den lokale tradisjonen, men også innovativ og åpen for internasjonal utveksling.¹¹⁶

Samtidig som biennaler er en del av et internasjonalt nettverk av andre biennaler og kunstfeltet for øvrig, fokuserer de altså ofte på lokale kontekster. Det forventes at biennaler skal være relevante for stedet de befinner seg på. Som et resultat av dette er det vanlig at kuratorer spesialbestiller stedsspesifikke kunstverk som forholder seg aktivt til stedet, eller at lokalsamfunnet engasjeres på ulike måter. Kunsthistoriker og kurator Miwon Kwon hevder at ved at kunstnere og kuratorer har blitt påvirket av andre fagfelt (som antropologi, sosiologi, psykologi, filosofi og politisk teori), har begrepet om stedet endret seg. Fra å oppfatte stedet som å være en fastsatt fysisk lokasjon, forstår man nå stedet som noe som blir konstituert gjennom sosiale, økonomiske, kulturelle og politiske prosesser.¹¹⁷ Derfor er også fokuset på det lokale og stedsspesifikke prosjekter ved biennaler ofte preget av å ha en sosial og tverrfaglig karakter. Kwon understreker imidlertid at å representere et sted hundre prosent

¹¹³ Filipovic, Elena, m.fl. “Biennialogy” s. 15

¹¹⁴ Filipovic, Elena, m.fl. “Biennialogy” s. 15

¹¹⁵ O’Neil, Paul *The Culture of Curating and the curating of culture(s)* s. 53

¹¹⁶ Hanru Hon, «Towards a new locality biennials and global art» i *Shifting Art and Exhibition Conditions* tilgjengelig på: <http://onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Hanru.pdf> Sist lastet opp: 16.10.15

¹¹⁷ Kwon, Miwon. *One Place after Another. Site -Specific Art and Locational Identity*. S.26-30

fullt ut vil være en umulig oppgave. Dette gjelder særlig i vår globaliserte verden og med fremveksten av internetteknologien, som har skapt flyktige forhold til steder.¹¹⁸

I kunsthistoriker og kurator, Elena Filipovics innflytelsesrike artikkel 'The Global White Cube', argumenteres det for at biennaler er ment å representere et sted, og har et potensial til å være sted- og tidsspesifikke. Filipovic anerkjenner at det er mange stedsspesifikke tilnærminger, men hevder at biennaler ofte etterligner den hvite kubens. Dette er det mest etablerte utstillingsformatet i kunstmuseer og gallerier, og i utgangspunktet ment å være en «nøytral» utstillingsform. Dermed er ikke biennalens beliggenhet integrert i selve utstillingsformatet, men det er heller en utstilling som «kan finne sted hvor som helst».¹¹⁹ Dette er noe som undergraver de særegenhetene disse utstillingene er ment å presentere, og relasjonen til den lokale konteksten, i følge Filipovic.¹²⁰ Som et svar på denne kritikken har mange biennaler tatt i bruk rom som ikke er beregnet til å vise kunst, men som er spesielle for byen eller stedets historie, der biennalen finner sted. Kuratorene Bruce W. Ferguson og Milena Høgsberg hevder at å plassere kunstverkene utenfor den hvite kubens, i lokaler som for eksempel nedlagte fabrikker eller samfunnshus, kan potensielt bli en overflatisk og lettvinnt løsning på det lokale kravet. I følge dem er det avgjørende at kunstnerisk og kuratorisk praksis innebærer langvarige forpliktelser til stedet, for at stedsspesifikke prosjekter skal være vellykket.¹²¹

Som en del av spenningsforholdet mellom det lokale og det globale finner vi også kunstformidling rettet mot allmenheten og mot profesjonelle. São Paulo-biennalen i 2008 er et eksempel på dette. I 2008 ble det bestemt å redusere antall kunstverk i utstillingen for å gi rom selvrefleksjon, gjennom symposium, publikasjoner og opprettelsen av et bibliotek.¹²² Bakgrunnen for dette var blant annet vanskelige politiske omstendigheter og begrensninger i budsjettet. Det kunstfaglige publikummet anerkjente dette, men det lokale publikummet var skuffet over å ikke kunne se kunst.¹²³ Ved steder utenfor de etablerte kunstsentrene kan biennaler være en viktig kilde til internasjonal kunst, som innbyggerne ellers ikke har like stor tilgang på. Dermed kan det som virker som en repetisjon av overeksponert kunst for et faglig

¹¹⁸ Ibid s. 8

¹¹⁹ Filipovic, Elena. «The Global White Cube» i *The Biennial Reader*. Red. Filipovic, Elena m.fl. Bergen kunsthall, Hatje Cantz 2010. S. 333

¹²⁰ Ibid s.333

¹²¹ Ferguson, Bruce W. og Milena Høgsberg. «Talking and Thinking About Biennials: The Potential of Discursivity» i *The Biennial Reader*. Red. Filipovic, Elena m.fl. Bergen kunsthall, Hatje Cantz 2010. s 368

¹²² <http://universes-in-universe.de/car/sao-paulo/eng/2008/index.htm> sist lastet opp: 16.10.15

¹²³ Ferguson, Bruce W. og Milena Høgsberg. «Talking and Thinking About Biennials: The Potential of Discursivity» s. 367

publikum være produktivt for et lokalt publikum.¹²⁴

Fokuset på lokale kontekster springer ut av en større antropologisk vending i kunstfeltet for øvrig på midten av 1990-tallet. Kunsthistoriker Hal Foster var den første som skrev om denne vendingen i *Return of the Real* fra 1996, der han innførte begrepet «the artist-as-ethnographer». Foster argumenterer for at kunstnerne begynte å ta i bruk metoder som vanligvis assosieres med feltarbeid i antropologisk forskning. Kulturer ble sett på som studieobjekter, og «the artist-as-ethnographer» er vanligvis en internasjonal besøkende, med institusjonell autoritet til å involveres i representasjonen av den lokale kulturen. Han advarer mot at «such mapping may thus confirm rather than contest the authority of the mapper over site in a way that reduces the desired exchange of dialogical fieldwork».¹²⁵ Paul O'Neill hevder at kuratorer også er en del av denne antropologiske vendingen, ved at deres undersøkelser er av «det/de andre», definert ut i fra en dominerende kultur.¹²⁶

Denne vendingen har reist en del problemstillinger knyttet til etiske vurderinger. Dette har ført til at det er et stort fokus på prosessen i møtet mellom internasjonale kunstnere eller kuratorer og lokale grupper. I *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* sammenligner Grant Kester kunstneren, som tar utgangspunkt i et lokalsamfunn, med en delegat, inspirert av sosiologen Pierre Bourdieu. Delegaten er ikke en passiv refleksjon av lokalsamfunnet. Samtidig som hun eller han oppnår sin identitet og legitimitet fra et miljø, blir også dette miljøet til, politisk og symbolsk, gjennom delegaten. På samme måte som delegaten bekrefter og legitimerer sin politiske makt, gjennom å representere et lokalsamfunn, kan kunstneren fremme sin egen personlige agenda, gjennom å posisjonere seg selv som en pådriver for en direkte representasjon av et lokalsamfunn.¹²⁷ I følge Kester er denne formen for samarbeid paternalistisk, fordi identiteten til deltakerne som utgjør lokalsamfunnet, forutsetter en estetisk erfaring, forvaltet av kunstneren. Han gjør et skille på en slik praksis og en praksis som involverer føreksisterende og mer «enhetlige» samfunnsgrupper, som for eksempel skoleklasser eller etniske minoriteter. Kester hevder at i føreksisterende lokalsamfunn er det en mer rettferdig prosess av utveksling, der kunstnerens egne antakelser om lokalsamfunnet blir utfordret. Disse formene for samfunn er mer motstandsdyktige mot utnyttelse i kunstprosjekter, i følge Kester.¹²⁸ Kester sin argumentasjon er svært omdiskutert. For eksempel har Claire Bishop kritisert Kester for å

¹²⁴ Ibid s. 367

¹²⁵ Foster, Hal *Return of the Real* The MIT Press, Cambridge, London, 1996 s.173-184

¹²⁶ O'Neil, Paul *The Culture of Curating and the curating of culture(s)* s. 54

¹²⁷ Kester, Grant. *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art* s. 147-148

¹²⁸ Ibid s. 149-151

være for opptatt av selve prosessen og moralske kriterier, og dermed undergrave de estetiske kvalitetene ved slike prosjekter¹²⁹, mens Claire Dorothy understreker viktigheten av å skille mellom ulike former for lokalt engasjement: i enkelte prosjekter utgjør lokale grupper kun en liten del av prosjektet, og kunstneren agenda er på forhånd definert til å være i fokus.¹³⁰

Hvilken form for møte mellom det globale og lokale er det som finner sted under LIAF 2013? Er det noen spenninger som oppstår i dette møtet? Bør prosessen og moralske implikasjoner vektlegges som evalueringskriterer? Ved LIAF 2013 var det forsøkt å kombinere det lokale med det globale på flere måter. I tillegg til å engasjere lokalbefolkningen som LIAF-loser, ble internasjonale kunstnere presentert i en lokal kontekst, og verkene som ble vist forbandt lokale og internasjonale temaer og problemstillinger. Som nevnt ble mange av verkene spesialbestilt til LIAF 2013, og en del av disse var stedsspesifikke.

Kurator for LIAF 2013, Bassam El Baroni, skiller mellom *locality* og *provinciality*. I følge ham er *provinciality*, eller det provinsielle "... basically an escapism from anything that is outside or a very closely defined surrounding territory of culture and ideals."¹³¹ Å være forankret lokalt handler derimot om å være åpen, men samtidig anerkjenne forholdene og det spesifikke ved stedet. Forholdet mellom det globale og lokale kom også til syne i omgivelsene, særlig ved Per Pedersens hus, som El Baroni hadde ansvar for;

That intermingling between the personal, very private intimate space, but also culturally loaded space, a very particular house to Norwegian culture and set into actions with moments and odd concepts from different places, was in itself kind of a mediation. Perhaps it was a mediation that spoke to the intersection of the global and the local, or the globalization, globalized economics, globalized financing, and its interrelationship with specific community environments, with the politics of small sized communities and contexts in Northern Norway.¹³²

I følge El Baroni er det to måter å se det globale på. Den ene måten innebærer et økonomisk aspekt og er knyttet til turisme, ved at biennalen blir plassert på et internasjonalt kart over biennaler. Den andre måten innebærer et politisk aspekt i en mer generell forstand. Dette handler mer om hvordan politikk globalt påvirker menneskers hverdag og liv, og det var dette

¹²⁹ Se Bishop, Claire «The Social Turn: Collaboration and its Discontents» i *ArtForum* februar 2006

¹³⁰ Se Dorothy, Claire «Curating Wrong Places...Or Where Have All the Penguins Gone?» i *Curating x24*. Red. Paul O'Neill. De Appel, Amsterdam. 2007

¹³¹ Skypeintervju med Bassam El Baroni 16. desember 2014

¹³² Skypeintervju med Bassam El Baroni 16. desember 2014

aspektet som interesserte kuratorene ved LIAF 2013.¹³³ I kapittel fem og seks undersøker jeg forholdet mellom det lokale og globale ved LIAF 2013 nærmere.

Oppsummering

Biennalebegrepet er et omdiskutert og omfattende begrep, som dekker mange ulike utstillingsformer, og som ikke har en felles definert opprinnelse. Havannabiennalen, som ble opprettet i 1984 trekkes allikevel frem som toneangivende for biennalene fra 1990-tallet og fram til nyere tid. Denne biennalen var den første virkelige internasjonale utstillingen som fokuserte på kunst utenfor kunstsentrene. Havannabiennalen utvidet også grensene for den tradisjonelle utstillingen, gjennom å arrangere workshops, debatter og forelesninger. I neste kapittel gjør jeg rede for hvordan slike programmer har blitt en gjennomgående strategi ved mange nyere biennaler, og som forrige kapittel viste, var en sentral del av LIAF 2013.

Et sentralt aspekt ved biennaler, og særlig ved LIAF 2013, er forholdet mellom det lokale og det globale. For å være særegne og betydningsfulle i en internasjonal biennalekontekst er det svært vanlig å fokusere på lokale karakteristikk ved biennalen. Samtidig er det en dialog med det internasjonale, gjennom valg av kunstnere og kuratorer, og temaer som blir tatt opp. Dette fokuset på lokale kontekster i biennaleutstillinger er en del av en større antropologisk vending som fant sted i kunstfeltet for øvrig på midten av 1990-tallet. Det er knyttet noen etiske problemstillinger til denne vendingen, som handler om at kunstneres eller kuratorers autoritet kan gå utover dialogen med lokalsamfunnet og dets interesser. Samtidig er det ofte et spenningsforhold mellom kunst rettet som et internasjonalt, faglig publikum og et lokalt publikum.

Ved LIAF 2013, var det mange spesialbestilte arbeider, hvor en del var stedsspesifikke, noe som er vanlig ved mange biennaler. Samtidig tok internasjonale kunstnere i bruk rom i lokalsamfunnet, og var dermed en del av den lokale konteksten. Hvordan preger det internasjonale, i form av tematikk, internasjonale kunstnerne og kuratorene denne lokale forankringen? Og hvordan kommer forholdet mellom det globale og lokale til uttrykk i formidlingsvirksomheten? Som nevnt vil dette undersøkes nærmere i kapittel fem og seks.

¹³³ Skypeintervju med Bassam El Baroni 16. desember 2014

Kapittel 4. Den diskursive og pedagogiske vendingen

I dette kapitlet skal jeg gjøre rede for fremveksten av diskursive biennaleutstillinger og hva dette innebærer. LIAF 2013 har klare diskursive trekk, og for å få en bedre forståelse for den internasjonale biennale konteksten utstillingen befinner seg i, vil jeg trekke fram diskursive forgjengere og eksempler fra andre biennaler. Diskursive utstillinger har i stor grad en sammenheng med utviklingen av kuratorens rolle. For å belyse dette vil jeg gjøre rede for hva kuratorrollen innebærer, samt ha en kort historisk gjennomgang av hvordan den endret seg i løpet av andre halvdel av 1900-tallet og 2000-tallet. Sentralt i diskursive utstillingsproduksjoner er kunnskapsproduksjon, og mange vil si at det har skjedd en pedagogisk vending de siste tiårene. Til slutt i kapitlet vil jeg gjøre rede for hva denne vendingen innebærer, og hvordan LIAF-losingen kan sees i sammenheng med denne vendingen. Dette vil gjøres på bakgrunn av en sammenligning med tradisjonell guiding. Med dette ønsker jeg å skape en større forståelse for prinsippene i formidlingsvirksomheten ved LIAF 2013.

Den diskursive biennaleutstillingen

I den senere tid har det skjedd en utvikling mot diskursive samtidskunstutstillinger generelt og biennaleutstillinger spesielt. Det vil si utstillinger som setter spørsmålstegn ved det kuratoriske prosjektet innenfra, eller utstillinger som fremmer kunnskapsproduksjon ved å arrangere forelesninger, debatter, workshops eller lignende. En slik form for kunnskapsproduksjon stod sentralt i formidlingsvirksomheten ved LIAF 2013. Seminaret, innstikkene og omvisningene er eksempler på plattformer som skulle bidra til å opplyse og engasjere publikum. Med slike diskursive utstillinger forflyttes fokuset fra et konkret og autonomt kunstverk til engasjement av publikum i ulik grad. I stedet for å kun betrakte verkene blir publikum oppfordret til å lytte, lese, studere og praktisere. Debatter, forelesninger og andre diskursive og pedagogiske programmer har lenge hatt en supplerende rolle i samtidskunstutstillinger, men historisk har dette vært sekundært i forhold til selve utstillingen. Slike diskursive programmer har fått en mer sentral rolle den senere tid, og i noen enkelte tilfeller også blitt det primære.

Allerede i 1972 så man en diskursiv biennalemodell under Documenta 5, der den

kunstneriske lederen, Harald Szeeman, gjorde biennalen til 100 dager med arrangementer.¹³⁴ I stedet for å være en statisk samling av objekter ble utstillingen et forum for diskusjoner, performanser, eksperimenter og sosiale aksjoner, utført blant andre av kunstnerne Joseph Beuys og Hans Haacke.¹³⁵ Disse arrangementene var imidlertid forbeholdt kunstneriske prosjekter og var ikke en kritisk eller selvrefleksiv undersøkelse av utstillingen eller institusjonen.¹³⁶ Det var en refleksjon av datidens kunstneriske innovasjoner, som for eksempel konseptkunst, body-art og performancekunst.

Havannabiennalen fra 1984 er et av de første eksemplene på en heterogen diskursiv sfære innenfor biennalesjangeren. Med dette menes det at arrangørene så på biennalen som et rom for kreative møter og dialog mellom kunstnere, teoretikere og lokalbefolkningen. Gjennom forelesninger, diskusjoner, performanser og workshops, ble filosofer, historikere, sosiale aktivister, kritikere, kunstnere, kuratorer og teoretikere fra ulike fagfelt brakt sammen. Her ble samtidens kunstpraksiser, men også tilstander og situasjoner som preget tiden, utforsket. Temaer som ble tatt opp var blant annet nomadisme, marginalisering, identitet og kulturell hybriditet.¹³⁷ Dette er temaer som fortsatt er gjennomgående i nyere biennaler. Med denne strategien gikk Havannabiennalen inn for et mye bredere diskursivt miljø enn den kunsthistoriske diskursen som var vanlig i museene på den tid.¹³⁸ Dette gjorde det mulig å utvide modellene som hadde konstituert og definert kunstnerisk kunnskapsproduksjon fram til 1980-tallet.

Mange av de nyere biennialene som vokste fram etter Havannabiennalen videreførte denne diskursive utstillingsformen. Documenta 10 og 11, fra 1997 og 2002, er eksempler som ofte trekkes frem i denne sammenhengen. Under kunsterisk leder, Catherine David, hadde Documenta 10 programmet «100 Days, 100 Guests», hvor det hver dag under utstillingsperioden ble iverksatt diskusjoner, filmvisninger og forelesninger av blant andre kunstnere, filosofer og økonomer.¹³⁹ Med dette ville David gjøre Documenta om til et slags laboratorium; et sted for eksperimentering, konflikt og kontrovers.¹⁴⁰ Dette ble bygget videre

¹³⁴ Documenta, som ble opprettet i 1955, avholdes hvert femte år i den tyske byen Kassel. Bakgrunnen for opprettelsen av Documenta var Tysklands behov for å være mer oppdatert på den moderne kunstens utvikling etter krigen, som ble undertrykt under nazismen. Documenta er i dag en mektig institusjon, med en enorm innflytelse på samtidskunstfeltet.

¹³⁵ Niemojewski, Rafael. «Venice or Havana: A polemic on the Genesis of the Contemporary Biennial» s. 94

¹³⁶ Ibid s. 97

¹³⁷ Ibid s. 98

¹³⁸ Ibid s. 98

¹³⁹ http://universes-in-universe.de/doc/e_press2.htm. Sist lastet opp: 16.10.2015

¹⁴⁰ Martini, Federica og Vittoria Martini «Questions of Authorship in Biennial Curating» i *The Biennial Reader*. Red. Filipovic, Elena m.fl. Bergen kunsthall, Hatje Cantz 2010 . S. 269

på i Documenta 11. Med et team av kuratorer ville Okuwi Enwezor lage en utstilling som var en konstellasjon av idéer. I følge Enwezor kan kuratorene skape rom for nye former for kunnskap, og han forklarer utstillingen slik:

The basic concept of Documenta 11 is based on the formulations of a series of five platforms – public discussions, conferences, workshops, books, film and video programs – that try to describe the present location of culture and its interfaces with other global systems of knowledge.¹⁴¹

Utstillingens konsept var ikke bare et tema, men et forskningsverktøy som gjorde det mulig å utforme en mangfoldig diskurs.¹⁴² Biennalen ble et prosessorientert sted for utforskning og dialog. I disse eksemplene er det diskursive selve fundamentet i biennalen. Som Elena Filipovic skriver er disse utstillingene «larger than the mere presentation of artworks; they are understood as vehicles for the production of knowledge and intellectual debate».¹⁴³ Andre eksempler på diskursive biennaler er Manifesta 6 i 2006, hvor den kunstneriske ledelsen ønsket å gjøre utstillingen om til en kunsthøyskole¹⁴⁴, og inSite_05 i 2005, hvor et forskningsprosjekt som strakte seg over to år resulterte i intervensjoner i det offentlige rom i to byer. Her ble både lokale kunstnere og publikum involvert i prosessen i like stor grad som tilreisende internasjonale kunstnere.¹⁴⁵ Et av de mest omfattende diskursive og pedagogiske programmene i biennalesjangeren fant sted ved Mercosulbiennalen i 2007. Et år i forkant av utstillingen ble det iverksatt en rekke handlinger som inkluderte workshops på skoler, såkalte pedagogiske stasjoner¹⁴⁶ under utstillingen, symposier, 300 «omvisere» i utstillingen publikum kunne ta kontakt med, hvis det var noe de ønsket å diskutere og møter mellom internasjonale kunstnere, kuratorer og lokale kunstnere for å evaluere prosjekter.¹⁴⁷

Det som markerer denne nye diskursive og reflektive trenden er biennaler som snakker om seg selv, mens de presenterer seg selv, og tar publikum med i betraktning i produksjonen. Bruce Ferguson og Milena Høgsberg, ser denne fremveksten av diskursive biennaleutstillinger i sammenheng med en misnøye blant kunstprofesjonelle med hva

¹⁴¹ Ibid S. 269

¹⁴² Ibid S. 269

¹⁴³ Filipovic, Elena. «The Global White Cube» S. 327

¹⁴⁴ Ferguson, Bruce W. og Milena Høgsberg. «Talking and Thinking About Biennials: The Potential of Discursivity» s. 361

¹⁴⁵ Ibid S. 361

¹⁴⁶ Disse pedagogiske stasjonene bestod av veggtekster med et eller to avsnitter, der kunstnerne hadde formulert deres undersøkelser som et problem som skulle løses. Se Camnitzer, Luiz og Alejandro Cesarco «Luiz Camnitzer» i *BOMB* nr. 115 2011 tilgjengelig: <http://www.jstor.org/stable/23037754> Lastet opp 20.06.2015

¹⁴⁷ Ibid S. 93

biennaler (ikke) oppnår.¹⁴⁸ Det hevdes av kritikere blant annet at biennalen har en homogeniserende effekt ved at det er en repeterende visning av kjente kunstnere på bakgrunn av veletablerte kuratorer (som ikke har mulighet til å gå nok i dybden i deres undersøkelser). I tillegg velger, som nevnt, mange å adoptere den hvite kuben som biennaler skal være et alternativ til. Det hevdes at idéen om biennalen som en plattform for virkelig global utveksling og alternativ til museet har ikke blitt realisert fullt ut.¹⁴⁹ Men med den diskursive biennalen blir utstillingen mer inkluderende, den blir en pågående prosess og et engasjement som noen ganger strekker seg utover utstillingens varighet. Den signaliserer en forflytning av kunnskapsproduksjon fra museene og academia over til biennialene.

LIAF kan ikke sammenlignes direkte med eksemplene som er nevnt over, med tanke på størrelse, budsjett og posisjon i samtidskunstfeltet. Likevel har formidlingsprogrammet ved LIAF 2013 - som altså innebar innstikk, et seminar og bruken av LIAF-loser - klare fellestrekk med denne diskursive vendingen. Det diskursive her er ikke det fundamentale i biennalen, som i flere av de ovennevnte eksemplene, men det var allikevel en integrert og vesentlig del av prosjektet. På seminaret ble folk fra ulike fagfelt brakt sammen for å utforske utstillingens tema, mens innstikkene fungerte blant annet som en formidlingsportal inn til utstillingen; gjennom ulike tilstelninger og uttrykksformer, ble utstillingens konsept gjort kjent for publikum.¹⁵⁰ Samtidig ga innstikkene mulighet for at det kunne oppstå kreative møter og dialog mellom lokalbefolkningen og kunstnere og teoretikere.

I presentasjonen av LIAF på LIAF sine hjemmesider kommer vektleggingen av det diskursive fram;

LIAF er en festival som utforsker stedets kompleksitet og uendelige muligheter gjennom å legge til rette for en diskursiv, engasjert og sosial plattform, hvor ulike posisjoner og erfaringer får utfolde seg i møte mellom det lokale og globale. Det å oppdage og utvikle ny forståelse og kunnskap gjennom kunst står helt sentralt i festivalen.¹⁵¹

Leder i LIAFs kunstneriske råd, Helga-Marie Nordby, ser på LIAF som en del av fremveksten av diskursive formater, og mener at kunnskapsproduksjon er en viktig funksjon ved LIAF.¹⁵² Hun trekker fram et eksempel fra utgaven i 2011, da det ble arrangert lavvosamtaler, en

¹⁴⁸ Ferguson, Bruce W. og Milena Høgsberg. «Talking and Thinking About Biennials: The Potential of Discursivity» S. 361-362

¹⁴⁹ Ibid s. 362

¹⁵⁰ Intervju med Szefer Karlsen 22. desember 2014

¹⁵¹ <http://liaf.no/Home/About> lastet opp: 22.04.2015

¹⁵² SkypeIntervju med Nordby 9. april 2015

todagers sammenkomst. Her var folk fra mange ulike fagfelt invitert til å bidra. Blant annet var det en shaman, en poet og kunstner fra New York, forsker innenfor biologi og en samisk joiker tilstede. Dette var en viktig del av kunnskapsproduksjonen, og noe som ikke bare handlet om objektene. I følge Nordby er kunsten ofte en kritisk røst, og de diskursive formatene er med på å fremme dette. Hun mener at kunstens kritiske stemme er noe som trengs, da andre utdanningsinstitusjoner kanskje har feilet på enkelte punkter; «man haster seg gjennom bachelor – og masterprogrammer, mens kunstnerne står mer fritt».¹⁵³

Kuratorens rolle og utvikling

For å få en bedre forståelse for denne fremveksten av diskursive utstillinger må man se på utviklingen av kuratorens rolle. I *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* argumenterer kurator Paul O'Neill for hvordan det siden 1920-tallet gradvis har skjedd en forandring i kuratorens rolle som ivaretaker av samlinger - ofte utenfor publikums rekkevidde, til å få en mye mer sentral posisjon på et bredere felt. Med konseptkunsten¹⁵⁴ på 1960-tallet hadde utstillingene et symbiotisk forhold mellom konseptuelle produksjoner og utstillingsrommet. Her var både selve utstillingen, verkene og det kuratoriske rammeverket essensielt.¹⁵⁵ Dette har paralleller til den historiske avantgarden på 1920-tallet, hvor kunstnerne så på den sosiale og relasjonelle konteksten av deres praksis som en del av kunstverket. Kunsten ble her en del av det sosiale og publikum ble mer interaktive i møtet med kunsten.

Som en respons til endringene på 60-tallet vokste det fram en kuratorisk kritikk. I stedet for kun en kritikk av kunstverkene, inkluderte nå diskusjonene kritikk av utstillingspraksisene. Her ble det tatt opp hvordan kuratoriske handlinger påvirket produksjonen av kunst, dens forfatterskap og formidlingen av den.¹⁵⁶ Med konseptkunsten ble det dessuten vanskeligere å skille kunstnerens arbeid fra kuratorens, da kunstnerne brukte kuratoriske strategier i deres praksiser, blant annet gjennom bruken av tekster.¹⁵⁷ Samtidig var konseptkunsten en negasjon av det materielle objektet og kunstens autonomi, og kuratorene måtte derfor finne nye måter å presentere disse nye dematerialiserte praksisene på. Dette resulterte i en mer synlig kuratorisk struktur, hvor kunstverket, den kuratoriske

¹⁵³ Skypentervju med Helga-Marie 9. april 2015

¹⁵⁴ Konseptkunst antyder en forståelse for kunst som ikke lenger er begrenset til materialiseringer av objekter, men kan også handle om idéer om kunst. Konseptkunsten setter ofte spørsmålsteget ved kunstnes politiske, institusjonelle og innholdsmessige premisser.

¹⁵⁵ O'Neil, Paul *The Culture of Curating and the curating of culture(s)* S. 9

¹⁵⁶ Ibid S. 14

¹⁵⁷ Ibid S.18-19

strukturen, formidlingsvirksomheten og utstillingsformatet ofte gled over i hverandre i mange utstillinger.¹⁵⁸ Kunsthandler og kurator Seth Siegelaub brukte begrepet avmystifisering om disse endrede forholdene i utstillingsproduksjonen. Begrepet innebærer å avdekke og evaluere de mer skjulte kuratoriske strukturene i en utstilling.¹⁵⁹ Denne avmystifiseringen viste at det var mange aktører og handlinger i spill i konstruksjonen av kunst og dens utstillingsverdi. Ulike bestemmelser og personlige valg ble eksponert.

Siden da har det blitt en enda større bevissthet om at kuratorene har en aktiv, kreativ og politisk rolle i produksjonen av utstillinger og formidlingen av kunst. Tidlig på 1970-tallet fikk kuratoren en mer utvidet organisatorisk rolle, hvor kuratering inkluderte kunnskapsproduksjon, gjennom formidling. Fokus på kunstens rammeverk og formidling, heller en dens produksjon, gjorde kuratoren mer synlig.¹⁶⁰ På 1980-tallet var det en tendens til å produsere a-historiske utstillinger som brøt med konvensjonene for presentasjonen av kunsten, ved å fokusere på tematikk fremfor kronologi.¹⁶¹ Verkene ble presentert i en dialog med hverandre og formidlet som et personlig narrativ frembrakt av en *author-curator*.¹⁶² Kuratoren ble her en slags metakunstner ved å frambringe individuelle kuratoriske ytringer.

En konsekvens av avmystifiseringen på 60-tallet, som eksponerte beslutningstakingende prosesser, var at kuratorens posisjon ble mer synlig. Denne synligheten økte utover 70- og 80-tallet, og kulminerte på 90-tallet. Avmystifisering er nå bredt akseptert som en metode for å definere og presentere en kuratorisk posisjon. I dag er begreper som forfatterskap, selvposisjonering og kuratorens kreative verdi tatt for gitt i samtidskunstfeltet. O'Neill hevder at denne avmystifiseringen av kuratorens rolle hovedsakelig betyr maksimal transparens, som et middel for å artikulere og definere en spesifikk posisjon for kuratoren. I følge kurator Annie Fletcher er avmystifiseringen en iboende del av kurateringspraksisen, hvor det å gi informasjon, å være åpen, avdekke seg selv og være transparent er avgjørende.¹⁶³

¹⁵⁸ Ibid S.22

¹⁵⁹ Ibid S. 19

¹⁶⁰ Ibid S.22-25

¹⁶¹ Noen av de mest kjente eksemplene på en slik tematisk utstillingspresentasjon er åpningen av Tate Modern og nyåpningen av Tate Britain i 2000 og MoMAs utstilling *Modern Starts* i 2000. Under disse utstillingene ble kunstnere fra ulike perioder og ulike retninger sammenstilt på bakgrunn av en tematisk likhet. Hensikten var å utfordre den konstruksjonen av kunsthistorien som var rådende i museer og heller skape rom for nye idéer og fortolkninger. Disse utstillingene var svært omdiskuterte, og både Tate, og MoMA gikk tilbake til den konvensjonelle fremstillingen med fokus på kronologi og skoler. Se McClellan, Andrew, *The Art Museum From Boullée to Bilbao* University of California Press, Berkley og Los Angeles, 2008 s. 149-150

¹⁶² O'Neil, Paul *The Culture of Curating and the curating of culture(s)* S.30-31

¹⁶³ Fletcher hevder at det er en motsetning mellom avmystifiseringen av den kuratoriske posisjonen og synliggjøringen av denne posisjonen. For eksempel ble det erklært Manifesta 4 skulle ha et kuratorisk system basert på radikal synlighet. Intensjonen var å skape organiske prosesser med fokus på dialog, utveksling og nye sjangre, med kuratorer som inntar rollen som tilretteleggere heller enn superstjerner. Men ved å rette

På midten av 90-tallet skjedde det en diskursiv vending i kuratering av kunstutstillinger og i kunstfeltet mer generelt. Praksisen å «snakke sammen» blir nå betraktet som et viktig medium for å formidle praksiser og også eget profesjonelle omdømme. Kuratering ble en dynamisk og mangfoldig aktivitet, og kunsthistoriker og kritiker Michael Brenson betegner denne perioden for «the curator's moment». «The curator's moment» er, i følge Brenson, noe som sprang ut av internasjonale symposium, kuratormøter og biennaler på 90-tallet.¹⁶⁴ Han skriver at internasjonale kuratorer har fått en utvidet rolle, hvor de må være estetikere, diplomater, økonomer, kritikere, politikere, publikumsutviklere og promotører. De må kommunisere, ikke bare med kunstnere, men også med statsledere og næringsliv.¹⁶⁵ Utstillinger og deres diskusjoner ble et sted der informasjon og idéer om kunst ble uttrykt og videreført. Kunnskapsproduksjon ble en viktig del av utstillingene, og gjennom kunsten ble idéer om politikk og samfunnet formidlet. Kurator for Documenta 11, Okwui Enwezor, hevder at kuratorer for samtidskunst tilhører et transnasjonalt diskursivt fellesskap og deler et felles forskningsfelt, som har som mål å lage rom for nye former for kunnskap.¹⁶⁶

Kuratoriske symposium har ofte fokusert på biennalekuratorene. Billigere flyreiser, mer mobilitet mellom ulike befolkningsgrupper og internetteknologiens fremvekst, som gjorde ulike steder og kulturer lettere tilgjengelig, er noe av grunnen til fremveksten av biennalekuratoren på 90-tallet. Men dette er også et resultat av en økt profesjonalisering av kuratorrollen. Profesjonaliseringen av kuratorrollen begynte som en gradvis utvikling, hvor kuratorer deltok i symposium og publikasjoner, der de brukte deres egen praksis som hovedtema. Dette ble forsterket av opprettelsen av egne kuratorprogrammer tidlig på 90-tallet. I denne perioden ble det også utgitt en rekke publikasjoner som undersøkte utstillingshistorien og kuratoriske innovasjoner.¹⁶⁷ Det ble en institusjonalisering av kuratorens funksjon, som var en videreføring av skiftet på 60-tallet da kuratoren ble en fremtredende person.

Kritiske analyser av kuraterte utstillinger har vokst enormt de siste 20 årene, noe som har vært med på å etablere kurateringspraksisens synlighet. I løpet av denne perioden har gruppeutstillingen blitt den dominerende måten å kuratere samtidskunst på. Gruppeutstillingen gir rom for å eksperimentere, og gir mangfoldige måter å gripe an ulike temaer på. I gruppeutstillingen blir kuratoren den mest synlige meningsprodusenten, og det er

oppmerksomheten mot den angivelige åpenheten forsikret de seg om at utstillingen dreide seg primært om det kuratoriske, heller enn kunstverkene de valgte ut. Ibid s. 34- 36

¹⁶⁴ Brenson, Michael "The Curator's Moment: Trends in the Field of International Contemporary Art Exhibitions" i *The Biennial Reader* Red. Filipovic, Elena m.fl. Bergen Kunsthall, Hatje Cantz. 2010. S.223

¹⁶⁵ Ibid S. 223-224

¹⁶⁶ Martini, Federica og Vittoria Martini "Questions of Authorship in Biennial Curating" S. 269

¹⁶⁷ O'Neil, Paul *The Culture of Curating and the curating of culture(s)* S. 38-49

en fremtredende oppfatning av kuratering som en form for historiefortelling når det kommer til kuratorisk konsept, tema eller et overordnet narrativ. Kuratering blir i dag sett på som en kombinasjon av kreative aktiviteter, beslektet med kunstnerisk praksis.

Pedagogisk vending med den diskursive utstillingen

Som nevnt vektlegger mange av de nyere biennialene kunnskapsproduksjon, og mange kaller dette for en pedagogisk vending i samtidskunstutstillinger. «Vending» betyr ikke nødvendigvis her et klart brudd med tidligere praksiser, men mer en prosess som stadig er under utvikling. Det er ikke snakk om en fastsatt eller stabil tendens, men altså heller en prosessuell dynamikk. Paul O'Neill og Mick Wilson påpeker at å betegne noe for en pedagogisk vending kan føre til en for stor generalisering av mangfoldige kuratoriske prosjekter, ved å bruke dem som et slags «bevis» på den pedagogiske vendingen. På den andre siden, kan det å isolere disse prosjektene fra bredere tendenser, som innenfor massemedia, formell utdanning og kulturpolitikk, føre til en dekontekstualisering.¹⁶⁸ Man kan uansett hevde at i den senere tid har det skjedd utvikling mot diskursive samtidskunstutstillinger, som fremmer kunnskapsproduksjon i økende grad.

Det pedagogiske er ikke kun et tema for slike utstillinger, men det har blitt en utvidet kuratorisk praksis, gjennom ulike plattformer og formater. I disse diskursive produksjonene er ikke det viktige å «skolere» betrakterne eller tilby en «forklaring» på utstillingen. Det er heller snakk om en pågående prosess i form av dialog. I stedet for å tilby en form for ekspertise og komme med fastlagte sannheter, er det fokus på samproduksjon av spørsmål, flertydighet og utforskning.¹⁶⁹ Dette kan skje ut i fra uforutsette situasjoner, som for eksempel gjennom en åpen samtale.¹⁷⁰ Den pedagogiske vendingen som har oppstått i samtidskunstutstillinger har altså en prosessuell karakter, hvor potensial er det som vektlegges, og den avviser idéen om et fastsatt mål.

Læring og utdanning har historisk vært omstridte begreper, som har skapt sosial, politisk og økonomisk konflikt. Tidligere konflikter har hovedsakelig dreid seg om utdanningens innhold og hensikt, mens i nyere tid har utdanningen blitt omstrukturert globalt

¹⁶⁸ O'Neill, Paul og Mick Wilson (Red.) *Curating and the Educational Turn*. Open Editions/de Appel, London, Amsterdam. 2010. S. 14

¹⁶⁹ Ibid S. 15

¹⁶⁹ Ibid S. 14

som en sektor for tjenesteøkonomi og et sted for private virksomheter.¹⁷¹ Mange teoretikere er kritiske til statlige kunstutdanningers retningslinjer og praksiser, og referer svært ofte til Bologna-prosessen. Bologna-prosessen bygger på Bologna-deklarasjonen, som ble undertegnet i 1999. Dette var starten på et samarbeid mellom utdanningsministre fra 46 land.¹⁷² Bologna-prosessen skulle skape ett felles europeisk område for høyere utdanning innen 2010, gjennom sammenlignbare akademiske grader. Målet var å lette overgangsmuligheter mellom landene og øke mobiliteten for studenter og ansatte i høyere utdanning.¹⁷³ Mange er kritiske til Bologna prosessen med tanke på dens vektlegging av at et «godt subjekt» skal bli framkalt av utdanningen, ut ifra forhåndsbestemte utfall. Kurator og professor Irit Rogoff og andre hevder at Bologna-prosessen gjør utdanningen mer byråkratisert og homogen, og går på bekostning av lokale tradisjoner. Samtidig hevder Rogoff at denne misnøyen begrenser utdanning til en liten gruppe av samfunnet bestående av studenter og professorer. Hun spør derfor hvordan utdanning kan være mer enn dette.¹⁷⁴

Samtidig med Bologna-prosessen vokste det fram et stort antall selvstendige forumer utenfor institusjonene, og mer selvstendige avdelinger innenfor institusjonene. Den uformelle utdanningssektoren og den mindre anerkjente pedagogikken som blir fremmet av massemedia (for eksempel gjennom internett eller tvprogrammer), har i økende grad begynt å spille viktig rolle. Pedagogikk sees i samtidskurateringen som en alternativ mulighet til å komme sammen for å lære og diskutere i for eksempel gallerier eller ved biennaler, heller enn ved etablerte utdanningsinstitusjoner. Det pedagogiske blir en motvekt til mer tradisjonelle steder for utdanning, som skoler, akademier, universiteter, hvor læring blir sett på som mer instrumentalisert og standardisert av mange. Men hva er det andre institusjoner, som biennaler og kunstgallerier, kan tilby som ikke universitetene kan? Er det lettere å delta i diskusjoner ved slike steder? I teorien er det i hvertfall enklere å få adgang til slike steder.

Det er en stor variasjon i ulike teoretikers oppfatning av denne vendingen, med tanke på dens betydning og om det er en ressurs. Professorene Andrea Phillips og Dieter Lesage ser for eksempel på vendingen som en utvidelse av akademia, hvor målet virker som å være å inkludere så mange kunstinstitusjoner som mulig innenfor det akademiske feltet, heller enn å

¹⁷⁰ Ibid S.17

¹⁷² 171 Opprinnelig var det 26 land som undertegnet avtalen i 1999.

<https://www.regjeringen.no/nb/tema/utdanning/hoyere-utdanning/slette/bolognaprosessen/id279746/> Sist lastet opp: 16.10.2015

¹⁷² <https://www.regjeringen.no/nb/tema/utdanning/hoyere-utdanning/slette/bolognaprosessen/id279746/> Sist lastet opp: 16.10.2015

¹⁷³ Rogoff Irit, "Turning" i *Curating and the Educational Turn*. O'Neill, Paul og Mick Wilson (Red.) Open Editions/de Appel, London, Amsterdam. 2010. S. 39

undersøke akademias spesifikke rolle som sådan. Phillips tror at med denne logikken kan akademia utspille sin rolle, da det akademia kan tilby er også noe man kan finne andre steder.¹⁷⁵ Professor i kuratering, Simon Sheikh, på sin side ser denne vendingen mer som en tilbakevending, der kuratering og formidling blir gjenforent, der de tidligere var adskilt som en følge av spesialisering,¹⁷⁶ mens kunstneren Edgar Schmidt påpeker det problematiske ved at disse praksisene bare kan generere problemstillinger, men ikke tilby noen konkrete svar eller løsninger.¹⁷⁷

Rancière og *The Ignorant Schoolmaster*

Svært sentralt i denne pedagogiske diskursen er filosofen Jaques Rancières fortelling om Joseph Jacotot i *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation* fra 1987. Jacotot (1770-1840) var en fransk professor innen en rekke fag, blant annet retorikk, matematikk og juss. I 1792 tjenestegjorde han i artilleriet for den republikanske hæren under den franske revolusjonen, men når det franske kongehuset Bourbon gjenoppstod ble han tvunget i eksil i Flandern. Der fikk han en stilling som professor ved Louvain universitetet. Mange av dem som ønsket å delta på Jacotot's forelesninger forstod ikke fransk, men han ville likevel innfri studentens ønske om å delta.¹⁷⁸ For å gjøre dette måtte han etablere en felles link mellom seg selv og studentene. Den tospråklige utgaven av romanen *Télémaque* ble denne linken. En tolk fortalte studentene at de skulle sammenligne den flamske oversettelsen med den franske, uten at grammatikken ble dem fortalt. Deretter skulle de skrive et sammendrag på fransk om hva de syntes om teksten. Jacotot ble forbløffet over hvor gode franskkunnskaper studentene hadde tilegnet seg gjennom denne oppgaven, og spurte seg selv om *viljen* til å lære var alt som trengtes.¹⁷⁹ Dette fikk ham til å revurdere pedagogens og læremesterens posisjon og oppgave.

Jacotot forstod at et pedagogisk system basert på forklaring burde omgjøres, da forklaring ikke er nødvendig for å skape forståelse. I følge Jacotot er det å forklare noe til noen først og fremst å understreke at det er noe en ikke kan forså av seg selv. Det er en myte ved pedagogikken som deler verden inn i to; de kunnskapsrike og uvitende, de kapable og

¹⁷⁵ Phillips, Andrea. "Education Aesthetics" i *Curating and the Educational Turn*. O'Neill, Paul og Mick Wilson (Red.) Open Editions/de Appel, London, Amsterdam. 2010. S. 92

¹⁷⁶ Sheikh, Simon. "Letter to Jane (Investigation of a Function)" i *Curating and the Educational Turn*. O'Neill, Paul og Mick Wilson (Red.) Open Editions/de Appel, London, Amsterdam. 2010. S. 65-66

¹⁷⁷ Schmitz, Edgar. "Some Turn and Some Don't (On Set Ups)" i *Curating and the Educational Turn*. O'Neill, Paul og Mick Wilson (Red.) Open Editions/de Appel, London, Amsterdam. 2010. S. 143

¹⁷⁸ Rancière, Jaques. *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Overs. Kristin Ross. 1991. Stanford University Press. S. 1

¹⁷⁹ Ibid S. 2

inkapable.¹⁸⁰ Mer spesifikt er det noe som deler intellektet i to; en underlegen og en overlegen form for intellekt. Den første registrerer sanseinformasjon, og tolker og repeterer dem empirisk ut ifra vane og nødvendighet. Dette er barnets og «vanlige» menneskers intellekt, og det man tar i bruk når man lærer morsmålet. Den andre formen for intellekt vet årsaken til ting og går ut ifra metoder. Dette er den formen for intellekt som lar læremesteren overføre sin kunnskap ved å tilpasse den til studentens intellektuelle ferdigheter, og som kan verifisere at studenten har skjønt det som blir lært bort. Dette er prinsippene for forklaring og det Jacotot kaller «enforced stultification».¹⁸¹ Jacotot hadde ikke overført sin kunnskap gjennom en metode, metoden var studentens egen. Intelligensen studentene hadde brukt var den samme som da de lærte morsmålet, gjennom å observere, repetere og verifisere.¹⁸²

Denne måten å tilegne seg kunnskap på - å lære noe selv uten å få det forklart av en læremester - kaller Rancière for universell læring. Universell læring er noe som alltid har eksistert og er det som har vært med på å forme vår kultur.¹⁸³ Dette innebærer at man kan lære selv når en ønsker det, uten å få en forklaring, drevet av sitt eget behov eller begrensing.¹⁸⁴ Jacotot mener ikke at læremesteren er overflødig (han hevder at når ens egen vilje ikke er sterk nok trengs det ofte en læremester for å komme på rett spor), men i stedet for ulikhet mellom studenten og læremesteren, er likhet her utgangspunktet for læringssituasjonen. Alle former for intellekt er av samme natur.¹⁸⁵

Rancière er opptatt av det filosofiske og historiske forholdet mellom kunnskap og massene, og universell læring handler først og fremst om arbeiderklassens frigjøring for ham.¹⁸⁶ Med Jacotots historie kritiserer Rancière progresjonstankegangen, og plasserer

¹⁸⁰ Ibid S. 6

¹⁸¹ Ibid S. 7

¹⁸² Ibid S. 10

¹⁸³ Ibid S. 16

¹⁸⁴ Ibid S. 12

¹⁸⁵ Ibid S. 9

¹⁸⁶ Selv om Rancière ikke tar det opp i boken var utdanningen under debatt i Frankrike på 80-tallet når boken blir gitt ut. Frankrike var fortsatt preget av studentopprøret i 1968, og skuffelsene og reverseringene som fulgte i tiårene etter. I kjølvannet av den politiske svikten av 68-opprøret, fikk samfunnsfagene en større interesse, da de kunne studere makt. Viktigst var kanskje Pierre Bordieus nye sosiologi tidlig på 80-tallet, som hadde stor innflytelse på ulike fagfelt. Før studentopprøret viste Bordieu og Jean-Claude Passeron gjennom en analyse at universitetet var helt absorbert i reproduksjonen av ujevne sosiale strukturer. Dette ble bare forsterket etter opprøret i 68 og ble videreført i Bourdieus verk *La Reproduction* og *La Distinction*. I *La Reproduction* viser Bourdieu at arbeiderklassen er ekskludert fra det borgerlige systemet med dets tjenester og privilegier, og de ikke kan forstå denne eksklusjonen nettopp fordi de er ekskludert. Rancière så Bourdieu og ny sosiologi som en av de mest innflytelsesrike teoriene. Rancière fremmer allikevel en kritikk av utdanningsteoriene til Bourdieu, samt teoriene filosofene Louis Althusser og Jean-Claude Milner. Det disse har til felles er at alle har ulikhet som utgangspunkt. Ved å oppreise og opprettholde ulikheten og avstanden, blir avstanden diskursivt oppfunnet og gjenoppfunnet, slik at den aldri kan bli avskaffet. De fattige forblir fattige. Den distansen som separerer det pedagogiske fra studenten, er det som separerer teoretikeren fra arbeideren. Ibid s. viii-xxi

intellektet som likeverdig i nåtiden heller enn i en fjern fremtid. For Ranci  re er likhet heller en forutsetning enn et mål, en praksis heller enn en belønning n  r studenten har «tatt igjen» læremesteren. På denne måten er ikke kunnskap (og kritikken av den) noe som er forbeholdt de intellektuelle og borgerskapet, men noe studentene og arbeiderne har tilgang til, og dermed blir deres likemenn.

Dette er en radikal form for pedagogikk (eller kanskje snarere en anti-pedagogikk), men mange av de pedagogiske praksisene i samtidskunstfeltet har paralleller til mye av det som tas opp her. I de nevnte diskursive produksjonene er ikke meningen å tilby en forklaring til publikum, og det er heller ikke noe fastlagt mål. Det er en maktforskyvning, der publikum er mer likestilte gjennom en felles utforskning og samproduksjon av spørsmål. Samtidig har det muligens blitt en større demokratisering av læring og utdanning, ved at andre selvstendige forumer fremmer kunnskapsproduksjon, i stedet for kun de mer etablerte utdanningsinstitusjonene. Spørsmålet er: hvem er det som f  r et utbytte av denne formen for læring? Denne formen for læring er ofte preget av et intensivt engasjement med små grupper, og er kanskje forbeholdt en gruppe mennesker, som på forhånd har en kjennskap til disse pedagogiske prinsippene og spillereglene.

Læring som går utover utstillingens intensjoner

Med utgangspunkt i eget arbeid med A.C.A.D.E.M.Y - som var en del av en utstillingsserie, og et samarbeid mellom 22 deltakere og museumsansatte ved kunstmuseet Van Abbemuseum, hvor prosjektet fant sted - diskuterer Rogoff hva man kan lære fra museer.¹⁸⁷ Det refereres her til læring som noe som går ut over museets intensjoner om å lære eller opplyse. I hvert rom ble det stilt spørsmål vedrørende hva man kan lære fra museet. Disse spørsmålene handlet om hvem som produserer spørsmål, hva som er legitime spørsmål og under hvilke tilstander de blir produsert. Seminar, tenketanker og politikken er noen steder for sp  rsm  lsproduksjon, men her ble det foreslått andre steder, sprunget ut av flyktige samtaler mellom fremmede og sosialt samvær.¹⁸⁸ Fokuset i A.C.A.D.E.M.Y. var ikke på museets ekspertise, men mulighetene det åpner opp for å tenke annerledes. Målet var ikke å produsere en form for institusjonell kritikk, men heller å framkalle de skjulte mulighetene som allerede finnes ved slike steder. Disse mulighetene kan være menneskene som allerede arbeider i museet, og som bringer sammen egne livserfaringer og sammenhenger, publikums interaksjoner med stedet, samlingene som kan lese på ulike m  ter og publikums uventede bevegelser i

¹⁸⁷ Rogoff «Turning» S. 35

¹⁸⁸ Ibid S. 37

utstillingsrommet.¹⁸⁹ I dette prosjektet var *potensial* og *virkeliggjøring* viktige begreper. Med potensial menes det muligheten til å handle, som er avhengig av vilje og drivkraft, og ikke bare ferdigheter. Med virkeliggjøring menes det at det ligger muligheter i objekter, aktører, situasjoner og rom, og oppgaven er å frigjøre disse mulighetene.¹⁹⁰

Rogoff hevder at samtalen har vært det viktigste skiftet i kunstverden i den senere tid, noe som kommer tydelig fram i Documenta 10 og 11.¹⁹¹ I følge Rogoff er dette noe som har oppstått på bakgrunn av at det allerede finnes en infrastruktur i kunstverden, med utstillinger, samlinger, forelesningsserier intervjuer og så videre, i tillegg til et kunstinteressert publikum. Som et resultat av dette har det oppstått samtaler man ikke har opplevd tidligere, mellom kunstnere, filosofer, forskere, kritikere, økonomer og så videre. Omfattende samtaler finner nå sted i kunstverden, og dette er en måte å tilegne seg kunnskap på, og å stille spørsmål. Dette er en type kunnskapsproduksjonen som ikke er underlagt styrende utdanningsinstitusjoner eller autoritativ akademisk kunnskap.¹⁹²

Med dette foreslås det andre tilnærminger til læring, enn de som kanskje er fremmet av akademia. Prosjektet tok sikte på å undersøke hvordan museet, universitetet og kunstsolen kan potensielt bli mer enn det de er. I dette prosjektet ser man på akademia som en utvidelse og et sted for refleksjon, uten det konstante kravet om påviste resultater. I akademia fokuseres det ofte på hva man trenger å vite for å kunne starte å tenke og handle, men her nærmet man seg akademia som et sted som generer prinsipper og aktiviteter, som man kan ta med seg og bruke i livslang læring. Drevet innenfra heller enn å rammes inn utenfra, blir utdanning her en arena for utfordring, det blir et rom for å forestille seg andre måter å tenke på. Rogoff tenker på læring som alle steder man har tilgang til, og med tilgang mener hun evnen til å stille egne spørsmål (i motsetning til å bli stilt spørsmål til). I tillegg understreker hun at vendingen man snakker om ikke bare kan resultere i nye formater, men at man må også finne en måte å gjenkjenne når og hvorfor noe viktig blir sagt.¹⁹³

Noe av den samme argumentasjonen finner man i artikkelen «Wonderful Uncertainty» av kunstkollektivet Raqs Media Collective. Deres holdning til formidling av kunst er at det er en katalysator for et engasjement som finner sted innenfor en gruppe, og i samtale med kunstverket.¹⁹⁴ Kunstnerens intensjon er her på mange måter sekundær, da meningen som

¹⁸⁹ Ibid S. 36

¹⁹⁰ Ibid S.36

¹⁹¹ IbidS. 43

¹⁹² Ibid S. 43

¹⁹³ Ibid S. 45

¹⁹⁴ Raqs Media Collective "Wonderful Uncertainty" i *Curating and the Educational Turn*. O'Neill, Paul og Mick Wilson (Red.) Open Editions/de Appel, London, Amsterdam. 2010.S. 80

genereres av en slik utveksling er åpen. Interessen ligger i potensialet som skapes ved en åpen utveksling i konteksten av kunsten.¹⁹⁵

I følge kollektivet tar publikum med seg sine egne innstillinger og holdninger, som kan være like interessante som dem som kuratorene eller kunstnerne fremmer. I møtet med kunsten har man med seg sine erfaringer, historier, minner, ønsker, og så videre, noe verken kunstneren eller kuratoren kan forutse og ta med i betraktningen.¹⁹⁶ Formidleren kan iverksette en rekke åpne fortolkningsmanøvre, som kan føre utstillingen inn i områder som ikke er fastlagt eller forutsett av kunstneren eller kuratoren. Kollektivet hevder at dette krever innføringen av en kategori som baseres på diskursiv og kritisk undring, som en måte å orientere seg mot verket, i motsetning til behovet for å kun vite. Dette er noe som er fundert på muligheter i stedet for vissheter eller fakta.¹⁹⁷

LIAF-losing sammenlignet med tradisjonell guiding

Med utgangspunkt i performansen, *Museums Highlights: A Gallery Talk* fra 1989, hvor kunstneren Andrea Fraser opptrer som guiden Jane Castelon ved Philadelphia Museum of Art, drøfter kurator og professor Simon Sheikh hva omviserrollen innebærer.¹⁹⁸ I følge Sheikh er Jane et bindeledd mellom kunstverkene og betrakterne; hun tilbyr en inngang til verket, men også til institusjonen og verdsettelsen av kunsten.¹⁹⁹ Hun snakker til publikum på vegne av museet og kunstinstitusjonen for øvrig. Foruten om selve tilgangen til utstillingen, hevder Sheikh at omvisninger, å informere og utdanne publikum, og lignende, er noe av det som gjør museet til et offentlig sted. I tillegg hevder han at dette gir en annen tilgang til utstillingen enn å bare være tilstede, nemlig en språklig introduksjon. Dette er noe som handler om noe mer enn å bare betrakte verkene, men å betrakte dem på den riktige måten;

It implies that there is something that one cannot see without the introduction, that a certain knowledge – the right view and even the right 'point of view' – can be transmitted from the institution, through the mediator, onto the audience, or, perhaps we should simply say, through *mediation*, i.e. through pedagogy in its many forms and mediums.²⁰⁰

Publikum får vite det guiden vet, som vil si å vite det institusjonen eller makten vet. Gjennom

¹⁹⁵ Ibid S. 80

¹⁹⁶ Ibid S. 78-79

¹⁹⁷ Ibid S. 81

¹⁹⁸ Sheikh, Simon. "Letter to Jane (Investigation of a function)" s. 63

¹⁹⁹ Ibid s. 63

²⁰⁰ Ibid s. 64

å formidle kunnskap om utstillingen og dens verdi, har man kontroll over språket på kunsten.²⁰¹ Dette er noe som indikerer en institusjonell stemme som er hevet over verkene, kunstnere og deres kontekster.

Sheiks argumentasjon belyser kanskje først og fremst hva omviserrollen innebærer i en tradisjonell forstand. Ved å bruke LIAF-losere er det et litt annet utgangspunkt. Begrepet los kommer opprinnelig fra kystkulturen. En los er en navigatør som har lokalkunnskaper om farvannet når større skip skal seile i innaskjærs farvann. Losenes oppgave er å navigere skipet trygt til bestemmelsesstedet. Kapteinen har fortsatt kommandoen, men det er svært uvanlig at kapteinen overstyrer losen i seilasen.²⁰² I dette tilfellet kan det tenkes at kuratorene er kapteinen som har «kommandoen» over prosjektet, men ikke legger seg opp i hvordan losene velger å lede publikum igjennom utstillingen. I motsetning til en mer tradisjonell omviser, som er mer bundet til institusjonen, formidlet losene utstillingen på egne premisser med utgangspunkt i egen kunnskap.

Kurator for LIAF 2013 Bassam El Baroni hevder noe av det samme som Sheik når han sier at den tradisjonelle oppfatningen av en omvisning er å gi et formulert sammendrag, en essens av hva noe er i et medium, gjort om til et språklig medium.²⁰³ En tradisjonell omviser sier, i følge El Baroni, ikke så mye annet enn det som står i en guidebok.²⁰⁴ I stedet foreslår han en annen tilnærming;

If the non professional mediators are guided through the idea of what a mediator is, and given enough information about the works and the process, then I think they can do a very interesting job. Kind of connecting their imagination with ideas developed by other people from different parts of the world. They become a medium[...] The classical idea of mediation is giving a formulated synopsis, an essence of what something is that happens in one medium and turning it into the medium of language. What is discredited is the medium of the person itself.²⁰⁵

I følge El Baroni kommer en omviser med sine egne erfaringer og kunnskapssystemer, og idéen med LIAF-losene var å ikke eliminere dette aspektet, men å ta det med i betraktningen. De blir da et medium i seg selv, med sin tilstedeværelse, sine personlige forestillinger og erfaringer.²⁰⁶

²⁰¹ Ibid s. 67

²⁰² <http://www.kystverket.no/Maritime-tjenester/Lostjenester/> Sist lastet opp: 16.10.2015

²⁰³ Skypeintervju med El Baroni 16. desember 2014

²⁰⁴ Skypeintervju med El Baroni 16. desember 2014

²⁰⁵ Skypeintervju med El Baroni 16. desember 2014

²⁰⁶ Skypeintervju med El Baroni 16. desember 2014

El Baroni trekker paralleller mellom sin argumentasjon og Walter Benjamins tekst «The Task of the Translator». Teksten er et forord fra hans egen oversettelse av Charles Baudelaires diktsamling *Tableaux Parisiens* fra 1923. Her tar Benjamin opp hva en oversettelse innebærer. Hans hovedargument er at en oversettelse er en egen selvstendig form,²⁰⁷ i stedet for kun å være noe som er avledet fra den originale teksten, og står i et sekundært forhold til den. I følge Walter Benjamin er ikke et litterært verk (eller andre kunstformer) tiltenkt leseren. Det essensielle ved et litterært verk er ikke kommunikasjon eller formidling av informasjon, men det «poetiske» som ligger bakenfor kommunikasjonen.²⁰⁸ En oversettelse som kun overfører informasjonen fra originalen, overfører ikke noe annet enn kommunikasjon, altså ikke noe essensielt.²⁰⁹ Hvis originalen ikke er ment for leseren, kan heller ikke oversettelsen forstås på bakgrunn av dette premisset.²¹⁰ I stedet hevder han at oversettelsen markerer en fortsettelse av originalen. I oversettelsen går originalen gjennom en forvandling, der den blir fornyet.²¹¹ I følge Benjamin skal oversetterens arbeid «ultimately serve the purpose of expressing the innermost relationship of languages to one another».²¹² Benjamin betegner dette forholdet som overhistorisk og dette innebærer;

in every one of them as a whole, one and the same thing is meant. Yet this one thing is achievable not by any single language, but only by the totality of their intentions supplementing one another: the pure language.²¹³

Benjamins begrep om “pure language” innebærer en slags sammensetning av alle språk i verden, og det er dette samlede språket som er det mediet oversetteren skal ta utgangspunkt i. Forholdet mellom språkene kan aldri erfares i et eneste språk, og det er nettopp av denne grunn at oversettelsen, går fra et språk til et annet gjennom sammenhengende transformasjoner.

Dette perspektivet har en overføringsverdi til formålet med LIAF-losingen. Utstillingen kan sees på som den originale teksten, og losingen som en oversettelse av denne teksten. Losingen betraktes her som å ha en mer selvstendig form, enn kanskje mer

²⁰⁷ Benjamin, Walter “The task of the Translator” i *Walter Benjamin. Selected Writings Volume 1*. Marcus Bullock og Michael W. Jennings (Red.) Harvard University Press, Cambridge, London s. 254 tilgjengelig: <http://users.clas.ufl.edu/burt/deconstructionandnewmediatheory/walterbenjamintranslator.pdf> Sist lastet opp: 16.10.2015

²⁰⁸ Ibid s. 253

²⁰⁹ Ibid s. 253

²¹⁰ Ibid s.254

²¹¹ Ibid s. 256

²¹² Ibid s. 255

²¹³ Ibid s. 257

tradisjonelle omvisninger. Losingen er ikke ment som kun å være noe som er avledet fra utstillingen, og står i et sekundært forhold til den, men den betraktes å ha en egenverdi. Slik kan LIAF-losingen sees i sammenheng med en større diskursiv og pedagogisk vending i samtidskunstfeltet, som avviser idéen om autoritativ kunnskap, som hierarkisk blir overført til publikum fra en ekspert. Kunnskapsproduksjonen har her i stedet en prosessuell karakter gjennom dialog, utforskning og flertydighet, med fokus på publikums potensial.

Oppsummering

I dette kapittelet blir det belyst at det har skjedd en utvikling mot diskursive samtidskunstutstillinger generelt og biennaleutstillinger spesielt, den senere tid.

Havannabiennalen fra 1984 trekkes frem som et eksempel på en av de første diskursive biennalene. Her ble samtidens kunstpraksiser og sosioøkonomiske tilstander utforsket gjennom forelesninger, diskusjoner, workshops og performancer, der teoretikere fra ulike fagfelt, kunstnere og sosiale aktivister ble brakt sammen. Mange av de nyere biennalene videreførte denne diskursive utstillingsformen, som for eksempel Documenta 10 og 11.

Denne fremveksten av diskursive utstillinger har en sammenheng med kuratorens rolle og utvikling. Synligheten av kuratorens rolle kulminerte på 90-tallet; utstillinger og deres diskusjoner ble nå et sted der informasjon og idéer om kunst ble uttrykt og videreført. Kunnskapsproduksjon ble en viktig del av utstillingene, der idéer om politikk og samfunnet formidlet. Det viktige i disse produksjonene er at det er en pågående prosess av dialog uten et fastsatt mål, ikke en form for skoling av publikum. Sentralt i denne diskursen er Jaques Rancières begrep om universell læring. Det vil si å tilegne seg kunnskap selv, uten å få det forklart av en læremester, drevet av sitt eget behov eller begrensning.

Formidlingsvirksomheten ved LIAF 2013 har klare diskursive trekk, som kan sees i sammenheng med den diskursive og pedagogiske vendingen i samtidskunstfeltet. Det å oppnå ny forståelse og kunnskap gjennom kunst står helt sentralt i biennalen. En måte kunnskapsproduksjonen ble fremmet på var gjennom bruken av LIAF-loser. Til forskjell fra en mer tradisjonell guide, som i større grad formidler institusjonens synspunkter, skulle omvisningene foregå på LIAF-losenens premisser. Slik ble omvisningene sett på som å ha en egenverdi, i tråd med Walter Benjamins argumentasjon om at oversettelsen er en egen selvstendig form. Men hvordan foregikk disse omvisningene i praksis? Hvilke erfaringer og refleksjoner gjorde aktørene, som var involvert i dette formidlingsprosjektet, seg? Det er dette jeg ønsker å belyse i neste kapittel, der jeg presenterer informantenes opplevelser, tanker og erfaringer.

Kapittel 5. LIAF-losing i teori og praksis

I dette kapittelet vil jeg presentere, på den ene siden, hva som var intensjonen med å bruke LIAF-loser og på den andre, hvordan det foregikk og opplevdes i praksis. Det er informantenes beskrivelser, erfaringer og refleksjoner som vil være i fokus, og som vil danne grunnlaget for å besvare oppgavens problemstilling(er). Sentrale spørsmål som blir tatt opp er hva som var formålet med å bruke LIAF-loser, hvilke forventninger de ulike aktørene hadde til prosjektet, hvilke utfordringer de møtte på, hvilke erfaringer de gjorde seg og hvordan de så på hverandres bidrag. Det vil også komme fram i hvilken grad de opplevde å nå ut til publikum med dette prosjektet. Dette vil lede videre fram til analyse og diskusjon om en slik pedagogisk tilnærming i neste kapittel.

Formålet med å bruke LIAF-loser

Formålet med å bruke LIAF-loser, beskrevet i guideboken, var å la et mangfold av stemmer fra lokalbefolkningen komme til orde, og ved hjelp av losene skulle man kunne oppleve utstillingen ut i fra ulike synsvinkler.²¹⁴ I følge kunstpedagog Kristin Risan hadde det ideelle vært om man oppsøkte samme utstilling flere ganger, med ulike loser som hadde ulike tilnærminger.²¹⁵ Risan og utstillingsleder ved NNKS, Torill Haaland, synes det er sunt å få utenforstående sitt blikk på utstillingen ved at det kan oppstå andre typer refleksjoner.²¹⁶ Kurator Anne Szefer Karlsen sier at det var et språklig hensyn og oppfordring til diskusjon, som de ønsket å legge vekt på i denne delen av formidlingsopplegget. Ved at losene brukte et litt mer hverdagslig språk på samtidskunsten kunne det relateres mer til lokalbefolkningen i Lofoten.²¹⁷ Samtidig trekker hun fram at kanskje terskelen for å få i gang en diskusjon er lavere, om det er med noen fra lokalsamfunnet man kanskje kjenner fra før. I følge Risan kunne dette språklige hensynet også være med på å senke terskelen for å besøke utstillingen, som var et annet viktig formål med omvisningene.²¹⁸ Ved for eksempel å bruke barn som omvisere tror hun at man kan ufarliggjøre en type kunst som mange oppfatter som krevende. Hun understreker samtidig at det var viktig at man hadde muligheten til å bestille en mer

²¹⁴ *Festivalguide. Lofoten International Art Festival 2013* Molvik Grafisk, Bergen 2013 s. 98

²¹⁵ Intervju med Risan, Svolvær, 23. september 2014

²¹⁶ Intervju med Risan og Haaland, Svolvær, 23. september 2014

²¹⁷ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen 22. desember 2014

²¹⁸ Intervju med Risan, Svolvær, 23. september 2014

kunstfaglig omvisning også.²¹⁹

I følge Bassam El Baroni hadde også lokalene og omgivelsene verkene ble presentert i mye å si for hvordan formidlingsvirksomheten ble lagt opp. Visningsstedene hadde et intimt og hverdagslig preg, i motsetning til det man finner i for eksempel et museum eller gallerirom. Kuratorene ønsket at formidlingen skulle være en integrert del av dette hverdagslige.²²⁰ De kom fram til at den beste strategien ville være å slippe den kuratoriske kontrollen, og heller la folk fortolke verkene i utstillingen slik de ønsket: «After the opening the exhibitions kind have a life of their own. Using and reusing ideas is a part of everyday life too, it happens all the time. Art shouldn't be seen as anything different than that in that aspect».²²¹ I følge El Baroni er formidling av konsepter som allerede er definert på forhånd en misforstått oppfatning av hva formidling kan være, og noe som kan forminske formidlingens kreative potensial.²²² I stedet fremmer han en formidlingsform som legger til rette for at uavhengige idéer kan springe ut, i relasjon til andre idéer. For ham handler det om å gi de rette koordinatene for at noe skal være interaktivt, og ulike vinklinger eller meninger kan vokse fram.²²³ Han tror at LIAF-losene - som tok med seg sine egne erfaringer, referanserammer og kunnskapssystemer - kunne skape en forbindelse mellom egne forestillinger og idéer utviklet av andre fra andre steder.

Leder i LIAFs kunstneriske råd Helga-Marie Nordby synes det var en god idé å bruke loser med ulik alder og bakgrunn. Hun synes at det var et radikalt grep som gjorde omvisningene til en mindre lærer-elev situasjon. Losene kunne undre seg sammen med publikum, noe som kunne generere andre typer samtaler. Hun ser dette som en ydmyk måte å gå inn i utstillingen på.²²⁴

Publikum

Utstillingens varighet var som nevnt 6.-29. september, altså utenfor den største turistsesongen i Lofoten. Dette var en bevisst strategi fra institusjonen, da poenget ikke er at festivalen skal være en turistmagnet.²²⁵ Det er lokalbefolkningen som er hovedmålgruppen. Szefer Karlsen tror at LIAF spiller en viktig rolle for lokalsamfunnet i Lofoten, da det ikke finnes en større

²¹⁹ Intervju med Risan, Svolvær, 23. september 2014

²²⁰ Skypeintervju med El Baroni 16. desember 2014

²²¹ Skypeintervju med El Baroni 16. desember 2014

²²² Skypeintervju med El Baroni 16. desember 2014

²²³ Skypeintervju med El Baroni 16. desember 2014

²²⁴ Skypeintervju med Nordby, 9. april 2015

²²⁵ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen, 22. desember 2014

internasjonal samtidskunstinstitusjon i Lofoten, i motsetning til hva det ofte gjør i større byer. Det er også av praktiske hensyn at festivalen blir lagt utenom den største turistsesongen, da det ellers ville gjort det vanskelig å produsere utstillingen.²²⁶

Det var allikevel også et internasjonalt publikum tilstede, særlig under åpningshelgen, da det kom mange publikummere med en kunstfaglig bakgrunn. I følge Nordby kan «et internasjonalt faglig publikum ha forutsetninger for å gå rett inn i prosjektene, og trenger kanskje ingen guide».²²⁷ Her er det andre utfordringer med å nå ut med prosjektet. Både Nordby og Szefer Karlsen forteller at for mange tilreisende, som ikke har vært i Lofoten før, blir det å se kunsten på et sted som Lofoten en spesiell opplevelse. Ofte blir naturen og omgivelsene nesten mer interessante enn selve kunsten.²²⁸ Szefer Karlsen sier at hun faglig sett skulle ønske at kritikere og kunstjournalister kunne se mer bort fra den storslåtte naturen, og heller se nærmere på prosjektet med kritiske øyner.²²⁹

Som nevnt er det mange kunstnere som er bosatt i Lofoten, og det finnes mange gallerier der. Dermed er det allerede et faglig sterkt lokalt publikum tilstede. Szefer Karlsen opplevde at dette gjorde at det var gode arbeidsforhold, hvor de kunne tillate seg å være ganske avanserte. Hun opplevde at publikum hadde interesse for andre idéer enn sine egne, og at det var stor gjestfrihet.²³⁰ Når det gjelder personer som ikke er tilknyttet kunstfeltet hevder Haaland imidlertid at LIAF alltid har slitt litt med den lokale forankringen. I følge henne er det mange som synes at denne type kunst er for utilgjengelig.²³¹

Szefer Karlsen forteller at mange hun var i kontakt med fra lokalsamfunnet husket Mini-LIAF i 2010²³², hvor det var mye mer festivalaktig biennale, med konserter og happenings. Dette var noe publikum likte, og gjerne ville ha mer av. Om dette sier Szefer Karlsen at «det var ikke bestillingen til oss som kuratorer, så det kunne ikke vi innfri nødvendigvis, men vi prøvde å legge til rette for litt mer festivitas under åpningen».²³³ Under åpningen ble det blant annet arrangert konsert med Senjahopen (som var et initiativ fra

²²⁶ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen, 22. desember 2014

²²⁷ Skypeintervju med Nordby, 9. april 2015

²²⁸ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen, 22. desember 2014 og skypeintervju med Nordby, 9. april 2015

²²⁹ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen, 22. desember 2014

²³⁰ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen, 22. desember 2014

²³¹ Intervju med Haaland, Svolvær, 23. september 2014

²³² Dette var en overgangsfase fra LIAF som en fri institusjon til å bli adoptert av kunstsenteret og få et eget kunstnerisk råd i 2009. På dette tidspunktet ble det for lite tid å gjennomføre en festival allerede året etter, så rådet bestemte seg for å utsette LIAF til 2011 slik at den nye kuratoren skulle få god tid til research og søknadsskriving. Det var likevel en forventning fra Kulturdepartementet om at det også burde skje noe i 2010, da LIAF sist ble arrangert i 2008. Rådet bestemte seg derfor for å gjennomføre et kortere og stuntpreget prosjekt i Lofoten. Se <http://www.kunstkritikk.no/nyheter/kunstoffestivalstunt-i-lofoten/?d=no> Sist lastet opp: 16.10.2015

²³³ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen, 22. desember 2014

institusjonen) og en performance av kunstner David Horvitz. Også Nordby forteller at mange kanskje har en forventning til samtidskunst om at det skal skje «noe gøy og underholdende», men at samtidskunsten ofte inneholder noe mer. Nordby opplever at mange synes det er utfordrende med at det er mange verk som krever tid og ikke alltid snakker til en; «man kan møte på noe som bryter med egen logikk og som ikke er det en forventer, selv om dette ikke nødvendigvis er intensjonen bak kunsten.»²³⁴

Arrangørenes forventninger og utfordringer

Formålet med å la et mangfold av befolkningen komme til ordet ble ikke oppnådd i like stor grad som kanskje var forventet eller ønsket. I utgangspunktet ville arrangørene at en større andel av lokalbefolkningen skulle engasjeres som LIAF-loser. Blant annet ville de ha med den lokale MC-klubben, det lokale historielaget og en sanger som skulle synge seg gjennom et utvalg av kunstverkene. En del av disse losene var i utgangspunktet positive til å delta, men praktiske forhold gjorde det vanskelig å få det gjennomført. Dette gjaldt blant annet MC-klubben. Risan forteller at da de kom på introduksjonsmøtet og det ble alvor ble de nødt til å si nei.²³⁵ Da de ikke hadde nok utstyr i ulike størrelser, var det praktisk vanskelig å ta med seg publikum. Noen i MC-klubben hadde kjøpt en limousin så de tilbød at de kunne ta limousinturer i stedet. Dette ble takket nei til fordi det ville ha krasjet med konseptet til utstillingen;

Det var jo en veldig politisk utstilling. Det er litt viktig at formidlingen ikke gjør utstillingen til noe annet enn det den er. Selv om man skal prøve å tilgjengeliggjøre det er det viktig at man er tro mot det opprinnelige konseptet.²³⁶

Andre igjen ga uttrykk for at det ble for ukjent og skummelt å stille som LIAF-loser på introduksjonsmøtet. De følte at de ikke hadde kunnskapen som trengtes, selv om de ble forsikret om at arrangørene var interessert i hva de visste fra før, og ikke trengte å vite det de selv visste, i følge Szefer Karlsen.²³⁷ Risan var kanskje mest skuffet over at historielaget ikke kunne stille, da det var mange av verkene som tok utgangspunkt i historiske begivenheter. Siden LIAF er en stedsspesifikk festival, ser arrangørene det som et poeng å bruke folk som

²³⁴ Skypeintervju med Nordby 9. april, 2015

²³⁵ Intervju med Risan, Svolvær 23. september 2014

²³⁶ Intervju med Haaland, Svolvær, 23. september 2014

²³⁷ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen, 22. desember 2014

kjenner stedet godt.²³⁸

Bruken av losene ved LIAF 2013 var et pilotprosjekt, en utprøving av en idé som skal bygges opp over tid. Når prosjektet blir mer etablert er håpet at det i fremtiden vil bli lettere å få folk til å stille som LIAF-loser.²³⁹

Det var som nevnt et møte mellom kuratorene og losene i forkant av utstillingen. I følge Risan hadde det ideelle vært om losene kunne fått møte kunstnerne også, men dette var vanskelig å få gjennomført da tiden ikke strakk til. Det var meningen at kuratorene skulle ha en gjennomgang med LIAF-losene dagen før åpningen, hvor de skulle få treffe kunstnerne, men dette var altså ikke mulig å få til på grunn av tidspresset.²⁴⁰ Risan og Haaland forteller at det var et stort press på kunstnerne med å bli ferdige. Det var nesten bare nye produksjoner, hvor de jobbet helt opp mot åpningen, og så skulle de starte med formidlingen rett etterpå. Det var fullt fokus bare på å få utstillingen ferdig. I og med at det var så mange nye spesialbestilte arbeider var det begrenset hvor mye de selv visste om produksjonen og kunstnernes prosesser, da det er noe som utvikles hele tiden.²⁴¹ Risan tenker at effekten av en slik runde kanskje ikke hadde vært så stor heller, da kunstnerne jobbet med verkene helt opp mot åpningen.²⁴² Likevel var guideboken allerede produsert i forkant, så den fantes som informasjonsmateriale. Haaland understreker også at det kan være litt mye å kreve av en kurator at de skal være så involvert i den formidlingsdelen, det er kanskje andre på Kunstnersenteret som må ta en slik gjennomgang.²⁴³

Ved at LIAF-losene bruker et mer hverdagslig språk på utstillingen, var det forventet å kanskje nå ut til flere publikummere. I følge Risan var det alltid noen på alle omvisningene, men det var ikke veldig mange som kom. Hun tror det kan ha vært rundt 10 stykker på hver.²⁴⁴ I tillegg til at LIAF og Kunstsenteret er såpass små organisasjoner at det kan være vanskelig å nå ut med et så stort prosjekt, tror Szefer Karlsen at noe av grunnen til dette er at utstillingen varte bare i tre uker; «tiden fra å produsere prosjektet som helhet og involvere publikum var ganske intens og kort[...]det kunne nok vært forberedt på en bedre måte.»²⁴⁵ Risan mener de bør tenke mer struktur i fremtiden.²⁴⁶

²³⁸ Intervju med Risan og Haaland, Svolvær, 23. september 2014

²³⁹ Intervju med Risan, Svolvær 23. september 2014

²⁴⁰ Intervju med Risan, Svolvær, 23. september 2014

²⁴¹ Intervju med Risan og Haaland, Svolvær 23. september 2014

²⁴² Intervju med Risan og Haaland, Svolvær, 23. september 2014

²⁴³ Intervju med Haaland, Svolvær 23. september 2014

²⁴⁴ Intervju med Risan, Svolvær 23. september 2014

²⁴⁵ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen, 22. desember 2014

²⁴⁶ Intervju med Risan, Svolvær, 23. september 2014

Arrangørenes erfaringer

Kuratorene var mest til stede før utstillingen. De dro like etter åpningen, så for dem var det litt vanskelig å si noe om innholdet i prosjektet. Szefer Karlsen var imidlertid med på en omvisning med den 10 år gamle LIAF-losen den første dagen av utstillingen. Hun forteller at han tok utgangspunkt i verkene på Svinøya, hvor han i tillegg til å gi standardinformasjon - som navn, tittel, hvilke materialer som var brukt og litt om prosessen - brukte sine egne erfaringer. Han hadde fått informasjon fra Risan, men hadde omsatt denne informasjonen til sitt eget språk.²⁴⁷ Formålet med å bruke et litt mer hverdagslig språk på samtidskunsten og oppfordre til diskusjon, synes Szefer Karlsen ble oppnådd i dette tilfellet;

Det ble en diskusjon om verkene. Nå skal det sies at under åpningshelgene er det mye spesialiserte publikummere på plass, altså kunstnere, kuratorer og andre med en spesiell interesse for kunst, men allikevel følte jeg at diskusjonen ble annerledes med han som omviser enn hvis det hadde vært en «vanlig» formidler.²⁴⁸

Selv om det ikke ble en gjennomgang av utstillingen med kunstnerne, var det noen kunstnerpresentasjoner på forhånd. Risan var på El Baronis presentasjon av kunstneren Walid Sadek sammen med barna som var LIAF-losere. Sadek stilte ut et arbeid fra den pågående serien *Beirut, Open City*, hvor han skisserer en åpen by som ikke har festningsverk, og som dermed ikke kan beleires eller okkuperes. Risan synes at denne presentasjonen var veldig nyttig;

Jeg merket at fordi jeg hadde vært på presentasjonen med den kunstneren sammen med barna fikk vi et forhold til det på forhånd. Vi visste hvordan han tenkte og noe om bakgrunnen. Det var et maleri av Edvard Munch som var bakgrunnen for det rommet[...]. Han ville fremkalle det samme ubehaget i rommet som han leste i ansiktet til en person i et maleri av Munch. Det var lett for [den 10 år gamle losen, min anm.]²⁴⁹ å forstå for han likte Munch veldig godt. Det ble så forståelig hva det handlet om for kunstneren, og det var et veldig sterkt møte mellom den [10 år gamle losen, min anm.] og kunstneren.²⁵⁰

Selv om det ikke var veldig mange publikummere på omvisningene syntes Risan at de allikevel nådde ut til lokalsamfunnet; «Det fikk mye oppmerksomhet, og folk synes det var en

²⁴⁷ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen, 22. desember 2014

²⁴⁸ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen, 22. desember 2014

²⁴⁹ Jeg har her utelatt navnet på losen, som er med i det opprinnelige sitatet, da det er et barn som ikke deltar selv i undersøkelsen det referes til.

²⁵⁰ Intervju med Risan, Svolvær 23. september 2014

veldig god idé. Også mange som ikke gikk på utstillingen syntes at det var artig.»²⁵¹ Under innstikkene var det alltid en kurator tilstede, og der synes Szefer Karlsen at det imidlertid var god publikumsoppslutning. Hun forteller at det kanskje var rundt 30-40 publikummere på filmvisningen og presentasjonen av *Picasso in Palestine*.²⁵² Workshopen med skribenten Aaron Schuster på Nordland kunst -og filmfagskole og designworkshopen for elevene på Vågan skole hadde også god oppslutning. Om dette sier Szefer Karlsen;

Det man kan tenke seg som en delkonklusjon er at hvis man går inn i et allerede eksisterende miljø, som en skole, så vil man kunne skape publikumsgrupper ganske lett, men hvis man går ut i et litt bredere kulturelt eller sosialt felt, og ønsker å få publikum fra alle lag av folket til de litt mer pilotstyrte omvisningene, så var det vanskeligere.²⁵³

Utstillingen ved LIAF 2013 var en ganske krevende og kompleks prosess. Kuratorene måtte først bli kjent med hverandre, komme fram til et felles konsept og deretter invitere kunstnerne. Dette var grunnen til at prosessen ble litt forsinket, og at tiden for å forberede formidlingsvirksomheten ikke strakk helt til.

Uoffisielle «LIAF-loser»

LIAF 2013 var spredt utover et stort geografisk område med mange ulike visningssteder. Det krevdes at det var mange vakter tilstede på disse visningsstedene til ulike tider. De fleste av disse vaktene er til daglig ikke involvert i kunstformidling, men i følge Risan og Haaland oppstod det mange interessante møter og kontakter mellom vaktene og publikum.²⁵⁴ På biblioteket var det blant annet en ansatt i administrasjonen ved NNKS som var vakt. Her ble det vist en installasjon av Sven Augustijen, laget av et utvalg artikler, bilder og ord fra *The International Herald Tribune*, og som setter fokus på en rekke hendelser i samtiden. I tillegg til et filmverk av Olivier Zabat, som undersøker underholdningsindustrien i Thailand og England, ble også en serie med tegninger av Ann Böttcher presentert på biblioteket. Disse tegningene tar utgangspunkt i Lofotens historie og stedets tilknytning til nazismen, ved at de viser til at Gestapo oppholdt seg i Svolvær. I løpet av tiden vaktet der ble hun veldig begeistret for disse verkene og snakket mye om dem i møtet med publikum. Böttchers verk var koblet konkret opp mot at Gestapo hadde bodd i huset like over gaten for biblioteket. En

²⁵¹ Intervju med Risan, Svolvær, 23. september 2014

²⁵² Intervju med Szefer Karlsen, Bergen, 22. desember 2014

²⁵³ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen, 22. desember 2014

²⁵⁴ Intervju med Risan og Haaland, Svolvær, 23. september 2014

annen av vaktene på biblioteket hadde hatt hybel der Gestapo hadde bodd, og ifølge Risan var hun en engasjert forteller, som trakk fram sine egne erfaringer.²⁵⁵



Noe av det samme skjedde også på Krigsminnemuseet. Også her hadde Ann Böttcher stilt ut et verk som tok for seg den samme tematikken om Lofotens tilknytning til nazismen. Hun hadde skapt et tekstilverk bestående av enkle visuelle former. Verket refererer til kanonstillingene i Lofoten, som er igjen fra andre verdenskrig. I følge Risan og Haaland syntes vaktene ved Krigsminnemuseet at verket var engasjerende.²⁵⁶ De er i utgangspunktet formidlere, men ikke av samtidskunst. Når de møtte publikum som vakter, koblet de verket opp mot sin egen samling på museet og det de kjente til av krigshistorien.²⁵⁷

Fig.4 Ann Böttcher, *Transit Portal*, 2013, Foto: Kjell Ove Storvik

Gjennomføringen av losingen

Maria og kameraet som «det tredje øyet»

Maria Gradin var LIAF-los på Svinøya, like utenfor Svolvær sentrum. Visningsstedene hun var ved var Murbruket - en tidligere fiskefabrikk, og et Amcar klubbhus. I Murbruket var det HC Giljes stedsspesifikke lysinstallasjon, *Trace*, som ble presentert.²⁵⁸ Denne installasjonen bestod av bevegelige linjer av lys i taket inne i bygget, og var basert på meteorittnedslaget i Sør-Ural, Russland i 2013. Risan og Haaland forteller at lyset hadde en destabiliserende effekt på opplevelsen av rommet, ved at det oppstod skiftninger i skyggene fra både gjenstander og publikum.²⁵⁹ I Amcar bygget var det fire ulike verk som ble vist. Her stilte Shilpa Gupta ut installasjonen *Someone Else – A Library of 100 Books written anonymously or Under Pseudonyms*. Dette verket består av 100 bøker i rustfritt stål, plassert på hyller. På forsiden

²⁵⁵ Intervju med Risan, Svolvær, 23. september 2014

²⁵⁶ Intervju med Risan og Haaland, Svolvær, 23. september 2014

²⁵⁷ Intervju med Risan og Haaland, Svolvær, 23. september 2014

²⁵⁸ <http://vimeo.com/107635913> Sist lastet opp: 16.10.2015

²⁵⁹ Intervju med Risan og Haaland, Svolvær, 23. september 2014

står tittelen på kjente bøker som er skrevet anonymt eller under pseudonym, mens på bokryggen er de ulike grunnene forfatterne har hatt for å skjule sin identitet etset inn.²⁶⁰



Fig. 5 Shilpa Gupta, detalj av *Someone Else – A library of 100 books written anonymously or under pseudonyms*, 2011. Foto: Kjell Ove Storvik.

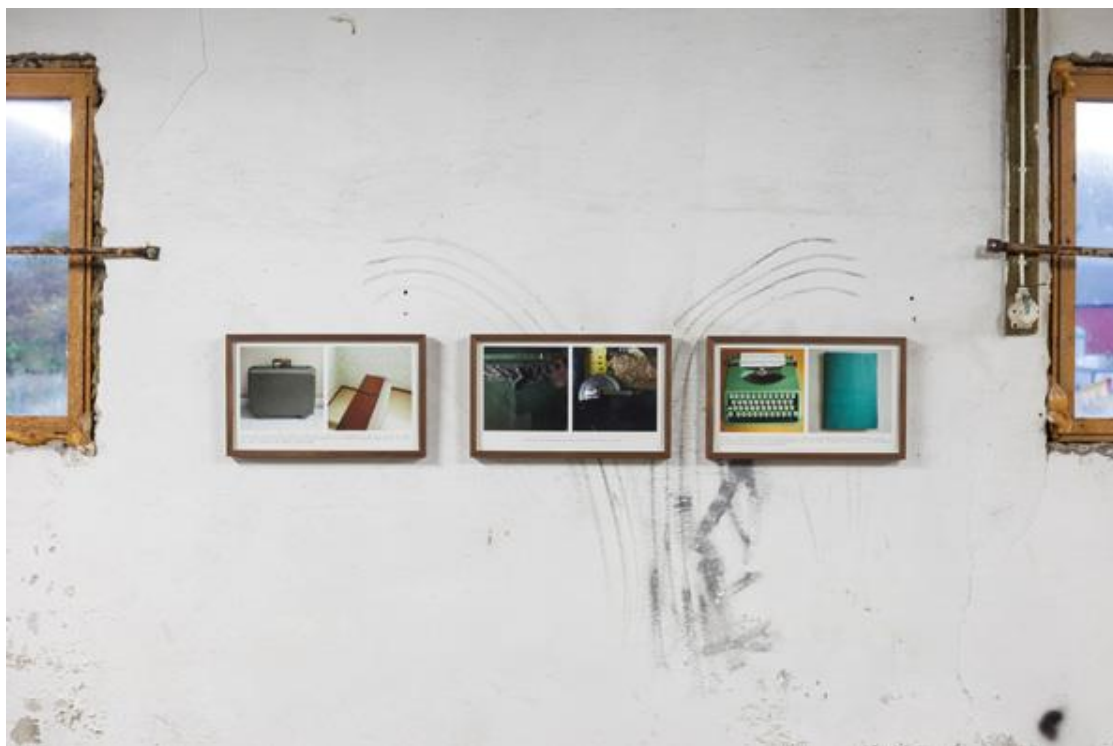
Man kunne også oppleve lyd -og lysbildeverket, *The Living House*, av Adelita Husni-Bey. Her har Husni-bey samarbeidet med teatergruppen The Living Theatre fra New York, og i verket gjennoppliver de en av de første anarkistiske friskolene. Dette baseres på arkivmateriale fra Ferrer Colony og The Modern School i Stelton, New Jersey, som ble etablert i 1915.²⁶¹ En annen installasjon var *Händelser i tid* av Britta Marakatt-Labba. Installasjonen bestod av seks melsekker fra andre verdenskrig, strukket mellom tak og gulv i en sirkelform. Sekkene ble etter krigen brukt som isolasjon på innsiden av gammer i de nordlige delene av Skandinavia, da stoffer var mangelvare. Sekkene er broderte og en av dem peker på terrorangrepet i Oslo og på Utøya i 2011.²⁶² Det siste verket som ble presentert i Amcar-bygget var *Two of Two* av Bani Abidi. Dette er en serie med to og to fotografier sammenstilt, kombinert med tekst. Temaet for dette verket er endringer i forbindelse med reiser og forflytning, som i de fleste

²⁶⁰ Festivalguide. Lofoten International Art Festival 2013 Molvik Grafisk, Bergen 2013 s. 38

²⁶¹ Ibid s. 44

²⁶² Ibid S. 56

tilfeller har oppstått etter terrorangrepet 11. september.²⁶³



Bani Abidi, *Two of Two*, 2010. Foto: Kjell Ove Storvik

Det var altså disse verkene som var grunnlaget for Gradin sine omvisninger. Hun ble engasjert som LIAF-los fordi hun er en lokalbasert billedkunstner og fotograf. I tillegg har hun en master i Visual Culture Studies, og har jobbet med barn og unge i forbindelse med fotoprosjekter gjennom Den kulturelle skolesekken og Praktisk-pedagogisk utdanning. Dermed har hun litt pedagogisk bakgrunn, men hun jobber primært som billedkunstner.²⁶⁴ I tillegg til å være engasjert som LIAF-los, holdt hun også kunstfaglige omvisninger for lukkede grupper. Som los tok hun utgangspunkt i blikket og det visuelle, og det hun kjente til av ulike teknikker og uttrykk. Hun synes det var ganske åpent hva man skulle gjøre som los, men slik hun forstod det kunne hun tolke verkene som fotograf.²⁶⁵ Hun forteller at hun måtte søke etter mye informasjon på egenhånd i forkant av losingen. Det var en del som tok med egne kameraer, da det som nevnt ble annonsert at man kunne oppleve utstillingen med «kameraet som det tredje øyet» med Gradin som los. Hun ga uttrykk for at hun ikke var noen fotolærer til publikum, men synes det var fint at de kunne utforske verkene ved hjelp av

²⁶³ Ibid S. 24

²⁶⁴ Intervju med Gradin, Svolvær, 22. september 2014

²⁶⁵ Intervju med Gradin, Svolvær, 22. september 2014

kameraet.²⁶⁶ Som los ønsket hun å starte med samtalene, og hun syntes at los er et beskrivende navn på guidingen: «man blir ført igjennom utstillingen, og så ser man hva som appellerer og får en idé om hva man kan snakke om».²⁶⁷ Hun forteller at publikum kom med mange innspill og spørsmål når hun var LIAF-los. Hun følte at hun stod litt friere som ikke-pedagog enn som en kunstfaglig omviser, fordi hun prøvde å skape en åpning for å se kunsten på publikums egen måte, i stedet for å forklare løsningen bak den.²⁶⁸ Gradins forventninger og erfaringer vil bli nærmere belyst senere i kapittelet.

Jann – kajakk og kunst

Jann Engstad hadde sine omvisninger i Per Pedersens hus i Kabelvåg, som også er hans hjemsted.²⁶⁹ Her var det åtte verk i ulike medier som ble vist. Leslie Hewitt og Bradford Young's verk *Untitled (Structures)*, som ble vist, er to skjermer som er plassert vinkelrett på hverandre. Skjermene viser bildeprosjeksjoner basert på undersøkelser av en fotosamling som dokumenterer Borgerrettsbevegelsen i USA, og hvordan disse bildene har preget det kollektive forholdet til historien.²⁷⁰ I tillegg til to andre prosjekter, bidro David Horvitz med to verk i Per Pedersens hus. *Sad, Depressed, People* er print av fotografier, som kunstneren har funnet fra bildebanker på nettet som skildrer depresjon. Det andre verket her av Horvitz er beslektet med dette nevnte prosjektet; I *Young Man Sitting on Beach in Solitude* fremstod Horvitz selv som trist og la det ut uten opphavsrett på en wikipediaside. Deretter dokumenterte han hvordan bildet sirkulerte fra nettsted til nettsted.²⁷¹ Siniša Ilić lagde veggmalier til to ulike rom i huset. Disse maleriene skildrer uroen i verden som ofte skaper voldsomme bilder i media. Ilić plasserer seg selv her som et vitne i stedet for en utenforstående.²⁷² Andre verk var et lyd- og bildeverk hvor kunstneren Mahmoud Khaled intervjuet teoretikeren Franco «Bifo» Berardi om den sosiopolitiske situasjonen som hemmet kunstnerens egen kreativitet,²⁷³ en film av Laida Lertxundi av to lange scener som følger bevegelsen til en båt fra motsatte vinkler, som noen ganger avbrytes av scener fra et hjem og dem som bor der, og lyder som skildrer hendelser i nyere europeisk historie,²⁷⁴ installasjonen *de paso* av Natascha Sadr Haghghian som består av en trillekoffert som beveger seg over en

²⁶⁶ Intervju med Gradin, Svolvær, 22. september 2014

²⁶⁷ Intervju med Gradin, Svolvær, 22. september 2014

²⁶⁸ Intervju med Gradin, Svolvær, 22. september 2014

²⁶⁹ Intervju med Engstad, Svolvær, 22. september 2014

²⁷⁰ *Festivalguide. Lofoten International Art Festival 2013* Molvik Grafisk, Bergen 2013 S. 40

²⁷¹ Ibid S. 42

²⁷² Ibid s. 46

²⁷³ Ibid s. 50

²⁷⁴ Ibid s. 54

1,5 liters vannflaske i plast og skaper en knakende lyd som et resultat av at plasten kolliderer under vekten til kofferten. Lyden ble forsterket av en mikrofon og overført til ulike steder i huset via åtte høyttalere.²⁷⁵ I tillegg ble de nevnte verkene *Beirut*, *Open City* av Walid Sadek *Leave it in the Ground*, av Oliver Ressler presentert her.

Med Engstad var en kajakk tur en del av losingen. Han satt sammen et produkt hvor publikum først padlet i kajak og deretter gikk de opp til huset og utstillingen. Engstad hadde på tidspunktet intervjuet fant sted jobbet som guide i Lofoten i 39 år, og drevet egen bedrift de to siste årene. Han legger til rette for friluftaktiviteter, med hovedvekt på havkajakkpadling, men også fjellturer, både på ski og truger, i tillegg til vanlige fotturer.²⁷⁶ Engstad sitt hovedansvar var selve kajakkturen, og det var også denne delen som var det viktigste for han.²⁷⁷ I og med at Kabelvåg er hans hjemsted kjente han til huset hvor utstillingen fant sted. Det var spesielt for ham at han kjente til husets historie, hvem som hadde bodd der og hva det hadde blitt brukt til opp igjennom tidene. Dette var noe som han tok med i betraktningen når han jobbet som LIAF-los. Engstad hadde en offisiell tur og to turer som ikke var i regi av LIAF. På disse to turene overtalte han noen av deltakerne til å gå opp til huset og se utstillingen. Han følte selv at han gjorde en bedre jobb på de to uoffisielle turene, da han hadde vært der før og visste mer hva utstillingen handlet om.²⁷⁸

Når Engstad jobber som guide er det viktig for han å snakke med folk, og få innblikk i hvilke interesser de har. Dermed kan han spire en interesse hos publikum. For eksempel var en av deltakerne i utgangspunktet kun med for kajakkturen, men da hun fikk høre at et av verkene i utstillingen handlet om et tema hun var interessert i, ble hun inspirert til å besøke utstillingen. Da hun fikk høre mer om verkets kontekst, ga hun uttrykk for at det ga en større forståelse. Han tror at med litt veiledning eller mer forkunnskaper kunne publikum blitt mer motivert til å besøke utstillingen og fått en større forståelse for verkene.²⁷⁹

Losenes forventninger

En gjennomgående forventning fra losene jeg var i kontakt med var ønsket om å få treffe kunstnerne og få mer forhåndsinformasjon. I tillegg til introduksjonsmøtet var Gradin tilstede under innstikkene og pressevisningen, men savnet altså å få treffe kunstnerne. Hun forklarer litt av grunnen til dette:

²⁷⁵ Ibid. S. 66

²⁷⁶ Intervju med Engstad, Svolvær, 22. september 2014

²⁷⁷ Intervju med Engstad, Svolvær, 22. september 2014

²⁷⁸ Intervju med Engstad, Svolvær, 22. september 2014

²⁷⁹ Intervju med Engstad, Svolvær, 22. september 2014

Vi hadde ikke trengt mye tid til å møtes, men litt hadde vært fint. Så det var veldig synd. Jeg var med på pressevisningen og sånt, men jeg måtte søke mye informasjon på egenhånd. Det kan hende de så det som et poeng, men jeg synes vi burde ha fått møte kunstnerne, blitt litt kjent og fått deres versjon. Det var vel også, meningen, men det er alltid travelt å arrangere festival.[...]Forskjellen er at verkene blir alltid tolket via kuratorer eller kunsthistorikere, mens det blir et mye mer direkte møte med kunstnerne.²⁸⁰

Samtidig anerkjenner hun kuratorenes rolle og at det er viktig med deres helhetstanker, men tror altså at kunstnerne kan tilføre LIAF-losene noe mer eller annet i møtet med verkene. Noe av det samme kom også fram under intervjuet med Engstad. Han tror at både LIAF-losene og kunstnerne ville fått mye igjen om de hadde møttes og hatt en dialog. Da kunne begge parter både gitt og fått tilbakemeldinger.²⁸¹ Han hadde også ønsket mer informasjon i forkant, og han følte seg «litt blank med tanke på hva det dreide seg om.»²⁸² Han var til stede under introduksjonsmøtet, men ellers hadde han ikke kontakt med de andre aktørene i LIAF. I likhet med Gradin fikk han inntrykk av at det var et poeng at det ikke ble gitt så mye forhåndsinformasjon; «Vi skulle ikke forberedes noe spesielt på det som skulle skje. Jeg skulle gjøre min del, og så skulle jeg oppleve det og formidle det frittstående.»²⁸³ Samtidig var kuratorene åpne for at hvis losene ønsket å snakke mer med dem eller Risan, ville de ta seg tid til dette, i følge Szefer Karlsen.²⁸⁴

Losenes erfaringer

Gradin synes det var en spennende og givende jobb å være både LIAF-los og «vanlig» omviser under LIAF. Hun har fulgt festivalen fra starten og hun tror at ved denne utgaven var det første gang det var lagt vekt på et slikt formidlingsprogram, hvor det ble forsøkt å nå ut til flere.²⁸⁵ Hun hadde imidlertid håpet at flere publikummere ville dukket opp på omvisningene. Hun synes at folk kanskje ble litt alene i rommene. Noe av grunnen til dette tror hun kan være at utstillingen varte i tre uker. Hun tror de kunne ha vunnet på å komprimere det; «Jeg synes at poenget med en festival er at man komprimerer ting og skaper møtepunkter. Hvis det blir trukket ut over for lang tid, er det lett for at man mister intensiteten.»²⁸⁶ Når det går over

²⁸⁰ Intervju med Gradin, Svolvær, 22. september 2014

²⁸¹ Intervju med Engstad, Svolvær, 22. september 2014

²⁸² Intervju med Engstad, Svolvær, 22. september 2014

²⁸³ Intervju med Engstad, Svolvær, 22. september 2014

²⁸⁴ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen, 22. desember 2014

²⁸⁵ Intervju med Gradin, Svolvær, 22. september 2014

²⁸⁶ Intervju med Gradin, Svolvær, 22. september 2014

kortere tid tror hun at det kan bli mer temperament og det kan oppstå lettere dialog. En annen grunn til at ikke flere publikummere deltok tror hun skyldes at det var mye dårlig vær perioden utstillingen varte. Hun hadde som sagt sine omvisninger på Svinøya. Det ligger litt utenfor sentrum, og er sted hvor mange går tur. Om været hadde vært bedre og det hadde vært flere turgåere i området, hadde kanskje flere tilfeldige forbipasserende oppsøkt utstillingen. Selv om det ikke var så mange som kom på omvisningene, så synes hun at de møtene som oppstod var veldig positive.²⁸⁷

Engstad har litt andre erfaringer med å være LIAF-los. Han tror at hvis han hadde vært bedre forberedt kunne han ha gjort en bedre jobb som LIAF-los. Han følte at han gjorde en bedre jobb de to andre gangene han var der enn den første. Det var noen av objektene han gjerne skulle ha forberedt publikum på; «Enkelte ble så overrasket at de snudde og gikk».²⁸⁸ Noe av det han hørte i ettertid var at en del synes at det var vanskelig å forstå. Han fikk allikevel også tilbakemeldinger fra en del publikummer om at det var spennende, særlig fra dem som egentlig ikke hadde planlagt å se utstillingen. Mange var også imponert over omfanget, at en slik utstilling kunne finne sted på en så liten plass.²⁸⁹

Engstad synes det var lagt litt store krav på betrakterne, at de skulle ta seg mye tid til å se, i stedet for å gjøre det mer tilgjengelig. Med litt hjelp hadde det kanskje vært enklere. Han opplever at det er en utfordring hvor mye tid publikum tar seg i en utstilling. Om det er personer som i utgangspunktet ikke er så veldig interesserte tror han at det er vanskelig at uttrykkene blir forstått. Med litt veiledning eller forkunnskaper tenker han at man kunne ha økt forståelsen.²⁹⁰

LIAF-losing og lukkede kunstfaglige omvisninger

Gradin har som nevnt erfaring både som ikke-profesjonell omviser, gjennom å være LIAF-los, og som en mer tradisjonell, kunstfaglig omviser. Hun hevder at det er enkelte forskjeller hvis man skal sammenligne disse to rollene. I de lukkede omvisningene for forhåndsbestilte grupper ga hun en introduksjon til verkene og kunstnerne først. Hun ønsket å skape en sammenheng for publikum først, og deretter kunne de velge ut noen verk selv som de ønsket å diskutere nærmere.²⁹¹ Det var mange ulike grupper som deltok på hennes omvisninger. Blant annet var det videregående skoleklasser, kunstscoleelever, studenter fra universitetet i

²⁸⁷ Intervju med Gradin, Svolvær 22. september 2014

²⁸⁸ Intervju med Engstad, Svolvær, 22. september, 2014

²⁸⁹ Intervju med Engstad, Svolvær, 22. september, 2014

²⁹⁰ Intervju med Engstad, Svolvær, 22. september 2014

²⁹¹ Intervju med Gradin, Svolvær, 22. september 2014

Nordland, en barentsgruppe og en flyktninggruppe. Hun sier at det var veldig ulik standard på gruppene når det gjaldt kunnskap, noe som gjorde at samtaler ble litt forskjellig.²⁹² Selv om det var viktig å ha en kunstfaglig presentasjon av utstillingen i de lukkede omvisningene for forhåndsbestilte gruppene (særlig skoleklassene), prøvde hun å tilpasse seg de ulike gruppene og åpne opp for samtaler, med utgangspunkt i verkene og spontane kommentarer. Hun synes særlig *A Library of 100 Books written anonymously or under pseudonyms* og *Two of Two* var interessante verk å ta utgangspunkt i med flyktninggruppen som deltok. Disse verkene kunne relateres til gruppens egne erfaringer med den afrikanske flyktningpolitikken, og også med tanke på den økonomiske krisen i verden.²⁹³

Som LIAF-los ønsket hun altså å starte med samtaler. Hun førte publikum gjennom utstillingen og så hva som appellerte til dem. Dermed fikk hun en idé om hva de kunne snakke om. Dette ble som nevnt gjort med utgangspunkt i det visuelle. Hun synes at man som los bare skal føre publikum gjennom utstillingen og så åpne opp for en samtale; «Jeg prøver kanskje å skape en åpning for å se kunsten på deres premisser, i stedet for å forklare løsningen bak den».²⁹⁴ Hun tror at med en profesjonell guide, for eksempel en kunsthistoriker eller kunstteoretiker blir det i større grad styrt ut ifra deres eget ståsted.²⁹⁵ Hun opplevde at publikum kom med flere innspill da hun var LIAF-los, men tror at noe av grunnen til dette er at det var en mindre gruppe og at de kanskje kjente hverandre fra før.²⁹⁶

Oppsummering

Gjennom informantenes beskrivelser refleksjoner har ulike aspekter ved formidlingsprosjektet kommet fram. Formålet med LIAF-losingen var å få fram ulike synsvinkler på utstillingen og at den skulle kunne relateres mer til lokalbefolkningen i Lofoten. Omgivelsene hadde også betydning for hvordan formidlingsvirksomheten ble lagt opp. Det viste seg å være noen utfordringer i gjennomføringen av dette formidlingsprosjektet, som gikk på at det var et stort tidspress og at det var et mindre antall fra lokalbefolkningen som stilte som LIAF-loser enn forventet.

I dette kapittelet kommer to av losenes beskrivelser av hvordan gjennomføringen av omvisningene gikk til. Gradin tok utgangspunkt i det visuelle og det hun har av kjennskaper til teknikker og uttrykk, mens Engstad sine omvisninger var en del av en kajakkstur. Det er

²⁹² Intervju med Gradin, Svolvær, 22. september 2014

²⁹³ Intervju med Gradin, Svolvær, 22. september 2014

²⁹⁴ Intervju med Gradin, Svolvær, 22. september 2014

²⁹⁵ Intervju med Gradin, Svolvær, 22. september 2014

²⁹⁶ Intervju med Gradin, Svolvær, 22. september 2014

både likheter og forskjeller i hvordan de opplevde å være en del denne prosessen. Begge hadde inntrykk av at det ikke var meningen å få så mye forhåndsinformasjon, at de i stedet skulle stå fritt til å formidle utstillingen på egne premisser. Å få treffe kunstnerne var noe losene jeg var i kontakt med hadde forventet seg og savnet mest, særlig Gradin. Engstad ønsket seg mer informasjon i forkant og tror selv at han kunne gjort en bedre jobb hvis han hadde vært mer forberedt. Det var imidlertid noen kunstnerpresentasjoner. Risan var på en av dem sammen med barna, og hun merket at det var nyttig for dem å få treffe kunstnerne.

Til slutt i kapittelet kom det fram forskjeller og likheter mellom lukkede kunstfaglige omvisninger og omvisninger med LIAF-loser, med utgangspunkt i Gradins beskrivelser. Det er interessant at Gradin ble tildelt en slik dobbeltrolle, som både amatør og profesjonell. Som los skulle hun tolke verkene på egne premisser med utgangspunkt i hennes bakgrunn som fotograf, mens i de lukkede omvisningene ga hun i større grad en kunstfaglig presentasjon. I begge situasjonene ønsket hun å åpne opp for samtaler med utgangspunkt i verkene og spontane kommentarer og spørsmål. Hun tror at forskjellen på en LIAF-los og en mer tradisjonell guide er at en tradisjonell omvisning styres mer ut ifra omviserens ståsted. I neste kapittel blir dette intervjumaterialet behandlet i lys av de teoretiske perspektivene som har blitt presentert i de foregående kapitlene.

Kapittel 6. LIAF 2013 i møtet med lokalbefolkningen

Denne delen av oppgaven tar sikte på å diskutere sentrale aspekter som kom fram under intervjuene, som ble presentert i forrige kapittel. Først vil jeg se på hvordan samtalen kan være et utgangspunkt for læring, på bakgrunn av losenes beskrivelser av omvisningene. Dette vil sees i lys av den diskursive og pedagogiske vendingen i samtidskunstfeltet, der jeg også inkluderer den øvrige formidlingsvirksomheten, som innebar innstikkene og seminaret. Temaene som følger vil også problematiseres i lys av de teoretiske perspektivene jeg har presentert og oppgavens problemstillinger. Jeg ønsker her å komme nærmere noen svar på spørsmålene om det skjedde en forskyvning i maktforholdet mellom kuratorene og institusjonen og lokalbefolkningen, om formidlingsvirksomheten er et eksempel på en kontaktzone, og i såfall på hvilken måte, og hvordan formidlingsvirksomheten kan ha bidratt til kunnskapsproduksjon. En viktig del av diskusjonen er forholdet mellom det lokale og globale under LIAF 2013. Jeg tar opp hva dette forholdet har hatt å si for losenes arbeid og opplevelser, hvilke spenninger som oppstod og hvilken rolle formidlingen hadde i dette forholdet. Jeg undersøker også nærmere hvilken betydning utfordringene med lite tid til forberedelsen av formidlingsvirksomheten og losenes ønske om mer informasjon har hatt.

Under intervjuet med Risan og Haaland kom det fram at det oppstod interessante møter og dialog mellom utstillingsvaktene og publikum. På bakgrunn av dette vil jeg drøfte hvilket potensial utstillingsvakter kan ha, og hvordan utstillingsvaktens rolle oppfattes på ulike måter. Jeg vil også belyse hvordan det gjennom LIAF-losene kan oppnås større form for autentisitet.

Når jeg sammenligner informantenes svar er det tydelig at det er en del variasjoner når det kommer til enkelte temaer. Det vil derfor ikke fremkomme en enhetlig fortolkning av prosjektet, men i stedet vil det vise seg at det er ulike måter å forstå prosjektet på. Det vil også komme fram at prosjektet har hatt ulike virkninger på deltakerne og samtidig har deltakerne hatt ulik virkning på prosjektet. På bakgrunn av dette vil det i det følgende være en kompleks drøftelse av hva det innebærer at lokalbefolkningen engasjeres som formidlere av biennalens utstilling.

Samtalen som utgangspunkt for læring

Under Gradin sine omvisninger var det samtalen med publikum som var det sentrale. Hun førte publikum gjennom utstilling og så hva som appellerte til dem. Det skjedde med utgangspunkt i det visuelle ved verkene og det hun kjente til av teknikker. Gradin sine omvisninger, med samtalen i fokus, kan sies å være i tråd med den pedagogiske vendingen. Som det går fram i kapittel fire er det viktige her utforskning og en samproduksjon av spørsmål, i stedet for å skulle «skolere» betrakterne. Gradin ønsket å skape en åpning for å se kunsten på publikums egen måte. Enkelte av publikummerne utforsket verkene ved hjelp av medbrakte kameraer. Gjennom det visuelle ved verkene, oppstod det en dialog mellom Gradin og publikum. Samtalen, spørsmålsstilling og utforskning var det som var utgangspunktet for læring under omvisningene. Det ble ikke tilbudt en «forklaring» på utstillingen, som det i større grad gjør i tradisjonelle omvisninger, som har en mer hierarkisk overføring av kunnskap. Det var altså i stedet en pågående prosess av dialog, uten et forhåndsdefinert eller fastsatt mål.

Gradins omvisninger kan sies å ha noen likhetstrekk med Visual Thinking Strategies (VTS), en fortolkningsmetode som ofte er brukt under guidede turer i kunstutstillinger. Metoden går ut på at publikum skal lære om kunsten ved å diskutere og gå inn i en dialog, med utgangspunkt i det visuelle ved verkene, som under Gradin sine omvisninger. Guiden stiller grunnleggende spørsmål til publikum, som leder an diskusjonen. Eksempler på slike spørsmål kan være «hva skjer i bildet?», «hva er du som får deg til å si det?» og «hva mer finnes i bildet?»²⁹⁷ Til forskjell fra mer tradisjonelle omvisninger, gir ikke VTS formidlere en historisk kontekst til utstillingen. Poenget er å oppfordre publikum til å tenke åpent og sosialt om kunsten, ikke å overføre kunnskap. Selv om Gradins omvisninger har likhetstrekk med VTS, er dette en metode som er basert på lang psykologisk og pedagogisk forskning, med et klart formål om å øke publikums estetiske og språklige ferdigheter og kritiske tenkning. Det var ikke et slikt uttalt formål med LIAF-losingen, gjennom å bruke slike utarbeidede metoder, men i stedet en mer åpen prosess. Publikum var kanskje mer likestilt med LIAF-losene under omvisningene enn en VTS guide. De ble engasjert fordi de var en del av publikum eller lokalbefolkningen, som skulle utforske utstillingen sammen, ikke fordi de var opplært til å øke publikums kompetanse. På denne måten samsvarer losingen med prinsippene for læring som Rancière argumenterer for i *The Ignorant Schoolmaster*. Rancière vektlegger som nevnt likhet som utgangspunkt for læringssituasjonen, og at alle former for intellekt er av samme

²⁹⁷ Simon, Nina *The Participatory Museum* S. 153

natur. For Rancière er likhet heller en forutsetning for nåtiden enn et mål for fremtiden. Mens VTS guiding har et progresjonsaspekt ved seg, der en viss kompetanse skal være økt etter guidingen, frambrakt av en profesjonell pedagog, stilte LIAF-losene og publikum altså mer likt gjennom en felles utforskning av utstillingen.

Også under Engstad sine omvisninger var den åpne samtalen med publikum, noe som var kilde til læring. Han forteller at gjennom en samtale med en av deltakerne på kajakturen ble deltakeren inspirert til å oppsøke et av verkene, som omhandlet et tema hun hadde interesse for. I følge Engstad uttrykte deltakeren at det ga en større forståelse for verket når hun fikk innblikk i verkets kontekst. Denne samtalen hadde en mer tilfeldig karakter, og var ikke et underliggende prinsipp for formidlingen, som under Gradin sine omvisninger. Det var imidlertid ikke før han hadde blitt bedre kjent med verkene at samtalen kunne være en ressurs i møtet med publikum. Selv om den pedagogiske vendingen avviser idéen om å tilby en fastsatt forklaring til publikum, tyder Engstads erfaringer på at samtalen allikevel krever enn viss form for kjennskap på forhånd. I såfall forteller dette noe om at åpenheten og ustabiliteten som ofte vektlegges i den pedagogiske vendingen ikke alltid er lett å utnytte.

Som tidligere nevnt er innstikkene og seminaret er andre eksempler på hvordan det diskursive og pedagogiske var en sentral del av LIAF 2013. Under seminaret kom foredragsholdere fra ulike fagfelt sammen for å diskutere utstillingens tematikk og de problemstillingene den reiste, mens innstikkene skulle bidra til kunnskapsproduksjon, gjennom å gjøre publikum kjent med utstillingens tematikk og konsept. Samtalen har kanskje fått et enda større fokus ved utgaven i 2015. På onsdagene under utstillingsperioden ble det arrangert samtaler der temaene var, kulturlivet i Vågan, der politikere, kunst- og kulturinteresserte var invitert til å diskutere videreutviklingen av kulturlivet i Vågan; en samtale om utstillingslokalet (en gammel jern- og møbelforretning, som skal rives) med tidligere ansatte, kunder, lokalhistorikere og publikum og en diskusjon om fra- og tilflytning til de små bygdene i Vågan. Alle disse temaene var knyttet opp til utstillingens konsept og lokasjon. Samtaler som dette har hatt en sterk fremvekst i kunstverden, og i følge Irit Rogoff, har det vært det viktigste skiftet i kunstfeltet den senere tid.²⁹⁸ Gjennom å føre sammen folk fra ulike fagfelt til samtaler, blir dette sett på som en måte å tilegne seg kunnskap på og stille spørsmål.

Forskyvning i maktforholdet

Et av spørsmålene i problemstillingen var hvorvidt det skjedde en forskyvning i

²⁹⁸ Rogoff Iritt, "Turning" s. 43

maktforholdet mellom LIAF som institusjon og kuratorene på den ene siden og lokalbefolkningen på den andre siden. Institusjonen og kuratorene hadde fortsatt makt og autoritet til å bestemme rammeverket for formidlingsprosjektet; på hvilken måte lokalbefolkningen skulle engasjeres, på hvilket tidspunkt de skulle innlemmes i prosjektet og hvilken form for samarbeid (eller ikke-samarbeid) det skulle være. Nedstemmingen av MC-klubbens forslag om å ta i bruk limousiner i stedet for motorsykler, for å løse praktiske utfordringer, er et eksempel på hvordan lokalbefolkningen ikke hadde autoritet til å bestemme rammeverket for prosjektet. Om rammeverket hadde blitt utfordret i større grad, kunne resultatet blitt annerledes. På en annen side kan et klart definert rammeverk være det som skaper trygghet hos deltakerne.

Utvalgte personer fra lokalsamfunnet fikk i oppgave å formidle utstillingen på egne premisser, men delegering av oppgaver er ikke alltid det samme som å gi fra seg autoriteten. Bare dem med autoritet i utgangspunktet er i en posisjon til å delegere oppgaver. I følge Miwon Kwon er det å delegere oppgaver i seg selv en autoritetshandling.²⁹⁹ Men innenfor dette forhåndsdefinerte rammeverket ga kuratorene og institusjonen i stor grad fra seg kontrollen eller autoriteten til hva som skulle formidles i utstillingen. Med dette ønsket kuratorene at det skulle oppstå mer diskusjon under omvisningen, ved at LIAF-losene brukte sitt eget språk på utstillingen. Med utgangspunkt i den tyske statsviteren Hannah Arendts (1906-1975) begrep om «space of appearance», argumenterer Irit Rogoff for hvordan en slik diskusjon kan være en makttilgang. «Space of appearance» er noe som finner sted når folk er samlet i form av samtaler og handling.³⁰⁰ I følge Arendt er talen og handling sterkt forbundet, da talen er det som generer handling. «Space of appearance» er ikke konstant, men flyktig og bare noe som *potensielt* kan finne sted gjennom sammenkomster. Det er noe som går utover den formelle konstitueringen av den offentlige sfæren og dens styreform.³⁰¹ Arendt hevder at disse sammenkomstene er en kortvarig tilgang på makt, og tar hovedsakelig utgangspunkt i aksjoner, demonstrasjoner, feiringer og lignende. Rogoff ser kunstutstillinger i sammenheng med en slik «space of appearance»;

The reason why I would wish to think of «art» in relation to such a «space of appearance» is recognition that when something called «art» becomes an open interconnective field, the potential to engage with it as a form of cultural participation rather than as a form of either reification, of representation or of contemplative edification, comes into being. The engagement with «art» can provide a similar space

²⁹⁹ Kwon, Miwon *One Place after Another. Site -Specific Art and Locational Identity*. S.

³⁰⁰ Rogoff, Irit "Looking Away: Participations in Visual Culture" S. 124

³⁰¹ Ibid s. 124-125

of appearance to that described by Arendt, not by following the required set of interpellated, pensive gestures, but rather seeking out, staging and perceiving an alternative set of responses.³⁰²

Hun spør videre hva det er vi gjør når vi vender oppmerksomheten utover selve kunsten, om det er en benektelse av det utstilte verket og konteksten som rammer det inn. Hun forslår at det i stedet er en benektelse av den singulære formen for oppmerksomhet verket tradisjonelt har krevd, der verket blir separert fra omgivelsene rundt det, gjennom kontemplasjon. Rogoff referer til de øyeblikkene der folk kommer sammen for å ubevisst utføre en alternativ relasjon til kulturen/omgivelsene gjennom deres tilfeldige tale eller oppførsel. Disse performative gestene gir både et brudd og muligheten for alternative og mindre åpenbare forbindelser til omgivelsene, som i denne sammenhengen vil si kunstutstillingen.³⁰³ Utstillingen blir altså et sted der performative handlinger kan finne sted. Med dette går publikum fra å være betraktere til å bli deltakere, og gjennom deltakelsen får publikum makt til å skape andre relasjoner til omgivelsene. Rogoff snakker om publikumsdeltakelse i bred og generell forstand, men man kan også si at losingen var et eksempel på en slik «space of appearance». LIAF-losene, ofte i samtale med publikum, tilbød alternative forbindelser til utstillingen, gjennom deres eget språk og gester, som ikke var bestemt på forhånd av institusjonen eller kuratorene. Verkene var i midlertid alltid utgangspunktet for disse samtalene.

Rogoffs perspektiv har paralleller til Walter Benjamins argumentasjon om oversettelsen som en egen selvstendig form. Der Rogoff ser sammenkomster som en mulighet til å skape alternative forbindelser til omgivelsene ser Benjamin på oversettelsen som en fornyelse av originalen. Begge snakker om en form for transformasjon, sprunget ut et gitt utgangspunkt, som har en egenverdi.

Også sett i forhold til mer tradisjonelle omvisninger kan det argumenteres for at det skjedde en maktforskyvning mellom institusjonen og lokalbefolkning. Som Simon Sheikh hevder, er guiden i tradisjonelle omvisninger et bindeledd mellom publikum og institusjonen. Guiden overfører institusjonens eller maktens kunnskap til publikum (selv om det i disse tilfeller også åpnes for dialog, da guiden vanligvis er åpen for spørsmål fra publikum). LIAF-losene skulle i stedet stå frigjort fra institusjon og dens kunnskap og formidle utstillingen på bakgrunn av sine egne erfaringer og kunnskaper. Spørsmålet er i hvor stor grad denne maktdelingen opplevdes som en ressurs for LIAF-losene eller om det var noe som skapte usikkerhet.

³⁰² Ibid s. 126

³⁰³ Rogoff, Irit "Looking Away: Participations in Visual Culture" S. 127

Utfordringer med iverksettelsen av LIAF-losingene

Under intervjuet med begge losene kom det fram at de ønsket seg mer informasjon om utstillingen og en større dialog med arrangørene. Gradin søkte mye informasjon på egenhånd, og særlig Engstad følte seg litt blank med tanke på hva utstillingen dreide seg om og hvordan den skulle formidles til publikum. Han følte seg tryggere i rollen som LIAF-los de to andre gangene han hadde omvisninger og hadde tilbrakt mer tid med verkene. Dette sier noe om at tid var et viktig moment. Om losene hadde fått mer tid i utstillingen i forkant, med en gjennomgang i utstillingen med kunstnerne og kuratorene, kunne det ha skapt en større trygghet til formidlingsoppgaven. Det var meningen at det skulle være en slik gjennomgang, men det viste seg å ikke være mulig på grunn av tidspresset. Siden det stort sett var nye produksjoner i utstillingen var det et stort press på kunstnerne å bli ferdige før åpningen, og dermed kom formidlingsvirksomheten litt i annen rekke.

I biennalesammenheng er dette ofte en vanlig utfordring. Ved en biennale eller festival er det mer fleksibilitet, men det er også mer ustabile institusjoner med uforutsigbare prosesser.³⁰⁴ Dette er en forskjell fra museer, som er mer etablerte og kanskje mer institusjonaliserte. Her jobbes det med utstillinger på en annen måte, hvor utstillingsproduksjonen og formidlingen ofte går mer parallelt. Likevel finnes det eksempler på biennaler som har klart å utnytte denne fleksibiliteten og de uforutsigbare prosessene i engasjementet av lokalbefolkningen. Under den tredje Riwaqbiennalen i Palestina 2009³⁰⁵ ble en 14 år gammel gutt fra lokalbefolkningen engasjert til å fortelle om sine meninger om kulturarv i Palestina. Dette var basert på et tilfeldig møte mellom Suad Amiry, den ene lederen for Riwaq, og gutten et par år tidligere, der gutten uttrykte sitt misnøye med at det ikke var gjort nok for å bevare landsbyen som var hans hjemsted.³⁰⁶ Her ble gutten involvert svært tidlig i prosessen - der han fikk en sentral rolle i utformingen biennalen – i stedet for mot slutten av utstillingsproduksjon. Et slikt langvarig tidsaspekt kan gjøre det lettere å få et forhold til utstillingen, og dermed oppnå en større trygghet til deltakelsen. Også ved Mercosulbiennalen i 2007 var det lagt mye vekt på formidlingsprogrammet. Her var det lagt ned store ressurser i pedagogiske programmer, som foregikk i løpet av et år i forkant av

³⁰⁴ Filipovic, Elena, m.fl. "Biennialogy" s. 19

³⁰⁵ Riwaq biennalen springer ut av den Ramallahbaserte organisasjonen Riwaq, som jobber for å bevare og promotere palestinsk kulturarv, hovedsakelig arkitektonisk kulturarv. Se <http://otolithgroup.org/index.php?m=project&id=47> Sist lastet opp: 16.10.2015

³⁰⁶ <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2009/11/16/in-palestine-riwaq-biennale-takes-root-amid-violence/> Sist lastet opp: 16.10.2015

utstillingen for å gjøre publikum kjent med utstillingens tema.³⁰⁷ Under utstillingen var det, som tidligere nevnt, rundt 300 «omvisere» tilstede, som publikum kunne ta kontakt med, hvis det var noe de ønsket å diskutere. Dette var studenter fra mange ulike fagfelt som hadde deltatt på et tre måneders langt kurs, som bestod av noe kunsthistorie, men også innebar hvordan man kunne kommunisere med publikum, kurs i kroppsspråk, og kontakt med kunstnerne.³⁰⁸

Noe av det disse eksemplene har til felles med LIAF er engasjeringen av lokalbefolkningen i diskursive og pedagogiske programmer. En av de største forskjellene mellom LIAF og eksemplene jeg har trukket fram er kanskje tidsaspektet. Lokalbefolkningen ble involvert tidligere i prosessen ved Riwaq – og Mercosul biennalen. Det er viktig å understreke at Mercosul biennalen hadde et langt større økonomisk spillerom enn LIAF, som gjorde det mulig å iverksette et slikt omfattende formidlingsprogram. Organisasjonsstrukturene ved disse to biennalene, skiller seg også fra LIAF. Riwaq -og Mercosul biennalen er langt større institusjoner med flere ansatte, noe som har innvirkning på hvor mye ressurser som er mulig å legge ned i formidlingsvirksomheten.

At begge losene ønsket mer informasjon, tyder på at de ville ha et mer definert rammeverk for formidlingsoppgaven. Nina Simon hevder at åpne deltakelsesaktiviteter, uten klare retningslinjer, kan være problematisk: «In an open-ended activity, participants have to have an idea of what they'd like to say or make, and then they have to produce it in a way that satisfies their standards of quality. In other words, it's hard».³⁰⁹ Dette kan oppleves som skremmende for potensielle deltakere, og det var også noe av grunnen til at ikke flere ønsket å stille som LIAF-loser. Flere uttrykte på introduksjonsmøtet at det ble for skremmende å delta, da det dreide seg om uttrykk som var ukjente for dem. Simon understreker viktigheten av at folk skal føle seg komfortable når de deltar i utstillingsprosjekter, uten at institusjonen nødvendigvis foreskriver et bestemt utfall. Et slikt støttende utgangspunkt kan hjelpe folk med å delta på en mer tillitsfull måte.³¹⁰ Det er viktig at deltakerne får tilgang til verktøy som er enkle å forstå og bruke, og at klare roller og informasjon om hvordan man skal delta blir uttrykt til deltakerne, i følge Simon.³¹¹ Kuratorene og kunstpedagog var åpne om at losene kunne ta kontakt med dem hvis det var noe de var usikre på, men med dette legges allikevel mye av ansvaret over på deltakerne.

³⁰⁷ Camnitzer, Luiz og Alejandro Cesarco «Luis Camnitzer» i *BOMB* nr. 115 s. 92-93

³⁰⁸ Ibid s. 93

³⁰⁹ Simon, Nina *The Participatory Museum*. S 12-13

³¹⁰ Ibid S. 12-13

³¹¹ Ibid. S. 12-13

Utstillingsvaktens potensial

Under intervjuet med kunstpedagog og kunstfaglig omviser for LIAF 2013 kom det altså fram at det oppstod interessante møter og dialog mellom utstillingsvaktene og publikum. De tilbrakte mye tid i utstillingen, og de ble på en måte «uoffisielle LIAF-loser», da de snakket om verkene med publikum på egne premisser og brukte egne erfaringer. På denne måten kom et større mangfold av lokalbefolkningen til orde enn forventet.

Jobben som utstillingsvakt er et tema som institusjonskritiske kunstnerne har tatt opp, som for eksempel Fred Wilson. Fred Wilsons verk *Guarded View* fra 1991 - bestående av fire uniformerte hodeløse mannekenger, som representerer vakter fra fire ulike museer i New York - tar utgangspunkt i Wilsons egne erfaringer som utstillingsvakt ved et museum; «When you're a guard you are kind of on display like everything else. You are standing there, you are silent, people walk by you, but unlike the artwork you are invisible, and that tension between the two is what really intrigued me».³¹² Til forskjell fra Wilsons beskrivelser var ikke utstillingsvaktene ved LIAF 2013 «usynlige» og tause, men gikk inn i en dialog med publikum, der de presenterte sine tanker og idéer. Det kan være mange grunner til dette, men trolig har tidsaspektet og verkene stor betydning. LIAF er en stedsspesifikk festival og ved at verkene forholder seg til stedet og dets identitet, kan de kanskje lettere relateres til lokalbefolkningen som kjenner stedet godt. Det at mange av dem ikke til vanlig jobber som utstillingsvakter, kan også ha noe å si, da rollene kanskje er mindre definerte. Wilson tar utgangspunkt i vakter som til daglig jobber med vakthold. Med dette kan vaktene muligens inneha en mer definert vaktrolle, der fokuset er på rent vakthold, og ikke formidling. Det at vaktene er uniformerte kan i tillegg gi publikum en følelse av å være overvåket og dermed gjøre det vanskeligere å gå inn i en dialog med disse vaktene.

I 1993 tok Wilson for seg den samme tematikken, da han ble spurt om å holde et foredrag på et museum. Dette valgte han å gjøre gjennom å guide publikum gjennom utstillingen, forkledt som en vakt. De faktiske vaktene fulgte også med, og fortalte i etterkant at det Wilson sa om verkene var noe de selv lenge hadde ønsket å si.³¹³ Slik viste Wilson at utstillingsvakter kan inneha kunnskap, erfaringer og kompetanse som ofte ikke blir utnyttet.

Det er uenighet om utstillingsvaktens rolle, og i 2009 utløste Munchmuseet en debatt om dette, da de bestemte seg for å erstatte utstillingsvaktene med vektere. Avgjørelsen ble begrunnet med et ønske om å øke sikkerheten ved museet. Sune Nordgren, tidligere direktør ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (som etter Nordgrens avgang

³¹² http://whitney.org/WatchAndListen/Artists?play_id=496 Sist lastet opp: 16.10.2015

³¹³ http://whitney.org/WatchAndListen/Artists?play_id=496 Sist lastet opp: 16.10.2015

gjennomgikk en tilsvarende forandring i vaktholdet) hevder at dette kan påvirke publikumsopplevelsen negativt og at det bør finnes andre måter å opprettholde sikkerheten på. I følge Norgren er det viktig at publikum blir møtt med vennlighet og får hjelp om de trenger det, men i stedet kan de med vektere få følelsen av å være overvåket.³¹⁴ Tillitsvalgt ved Munchmuseet Tor-Bjørn Adelgren sier at vertene i praksis har hatt en rolle som servicepersonell og kunnskapsformidlere for publikum, i tillegg til å være vakter i utstillingen.³¹⁵ Det var dette sikkerhetssjef Kjell Erik Jenssen ville gå bort i fra og i stedet rendyrke vaktens rolle, da informasjon og veiledning kunne forstyrre vaktholdet, i følge Jenssen.³¹⁶

Ut i fra møtene mellom utstillingsvaktene ved LIAF 2013 og publikum er det mye som tyder på at publikumsopplevelsen kunne blitt fattigere om vaktene hadde hatt en slik rendyrket vaktrolle, der de kun vernet om verkene og ikke gikk inn i en dialog med publikum. I stedet fungerte de også som en type formidlere, ved å trekke fram egne erfaringer og kunnskaper. I motsetning til LIAF-losene som kun hadde omvisninger noen få bestemte dager i uken, var det alltid vakter tilstede i utstillingen. Disse vaktene fylte en lignende rolle, der losene ikke var tilstede og dermed tilførte utstillingen noe mer. Som Nordgren sier går det an å tenke seg andre måter å ha vakthold på.³¹⁷

Møtene som fant sted mellom vaktene og publikum kan sies å være en form for «space of appearance», som nevnes ovenfor. I stedet for en ren kontemplativ betraktning av verkene, ble vaktene og publikum deltakere i utstillingen, i av form samtaler. Gjennom vaktens erfaringer og kunnskaper om stedet og stedet historie, ble det tilbudt det en alternativ relasjon til utstillingen under disse møtene. Som Rogoff hevder er slike sammenkomster en kortvarig makttilgang, som dreier seg om tilgangen til ytring. Gjennom denne ytringen blir utstillingen gjenspekt.

Dette var en mye mer tilfeldig form for deltakelse og makttilgang enn LIAF-losens engasjement. Institusjonen og kuratorene gikk ikke aktivt inn for å benytte seg av vaktene på denne måten. Derimot ble LIAF-losene delegert en slik type makt og deltakelse innenfor mer eller mindre forhåndsbestemt rammer. Dette var en strategisk måte å engasjere

³¹⁴ <http://www.abcnyheter.no/nyheter/kultur/2009/12/01/100571/fjerner-personale-hyrer-inn-vektere> Sist lastet opp: 16.10.2015

³¹⁵ <http://www.abcnyheter.no/nyheter/kultur/2009/12/01/100571/fjerner-personale-hyrer-inn-vektere> Sist lastet opp: 16.10.2015

³¹⁶ <http://www.abcnyheter.no/nyheter/kultur/2009/12/01/100571/fjerner-personale-hyrer-inn-vektere> Sist lastet opp: 16.10.2015

³¹⁷ <http://www.abcnyheter.no/nyheter/kultur/2009/12/01/100571/fjerner-personale-hyrer-inn-vektere> Sist lastet opp: 16.10.2015

lokalbefolkningen til å delta på, for å oppnå formålet med å formidle utstillingen fra ulike synsvinkler, med et mer hverdagslig språk som kunne relateres til lokalbefolkningen. LIAF-losene ble aktivt brukt av institusjonen og kuratorene som en måte å få i gang diskusjoner eller «space of appearance» i Arendts og Rogoffs forstand, mens med utstillingsvaktene skjedde dette tilfeldig.

Forholdet mellom det globale og lokale

Forholdet mellom det globale og lokale ved LIAF 2013 viste seg på flere måter, og på noen områder oppstod det også spenninger. Forholdet kom blant annet til syne ved at de fleste av kunstnerne som stilte ut tok utgangspunkt i den lokale konteksten, og samtidig knyttet verkene opp til internasjonale temaer og problemstillinger. Kunstnerne tilbrakte kortere perioder om gangen i Lofoten i forkant av utstillingen³¹⁸ mens kuratorene var der syv-ni ganger fra 2012 til utstillingens åpning i 2013. I tillegg til å diskutere kunstnernavn og utstillingens tematikk, gikk mye av denne tiden med til å finne lokaler for utstillingen, der de jobbet i et slags spenn mellom det kunstnerne ønsket, det de selv ønsket og det som var mulig å få til av praktiske løsninger.³¹⁹

Det er begrenset hvor mye man kan lære å kjenne et sted under slike kortere opphold, og det vil heller aldri være mulig å representere et sted fullt ut, da stedet ikke er konstant, men flyktig og hele tiden i forandring i forhold til politiske, økonomiske og sosiale prosesser. Miwon Kwon mener at denne ustabiliteten bør anerkjennes og brukes som utgangspunkt i samarbeidende kunstprosjekter, der kunstnere og/eller institusjoner er

aware of the effects of these circumstances on the very conditions of the interaction, performing its own coming together and coming apart as a necessarily incomplete modeling or working-out of a collective social process. Here, a coherent representation of the group's identity is always out of grasp. And the very status of the "other" inevitably remains unsettled, since contingencies of the negotiations inherent in collaborative art projects – between individuals within the group, between the and various "outside" forces – would entail the continuous circulation of such a position. Such a praxis also involves a questioning of the exclusions that fortify yet threaten the group's own identity[...]only a community that questions its own legitimacy is legitimate.³²⁰

Dette kan sees på som en løsning på det problemet Hal Foster tar opp i «the artist as ethnographer», der kunstnerens – eller kuratorens autoritet ikke settes spørsmålstegn ved. Foster hevder som nevnt at engasjeringen av «virkelige» mennesker fra en lokal kultur, med en etnografisk tilnærming, kan objektivisere kulturen som det «andre» i forhold til den

³¹⁸ Intervju med Gradin, Svolvær, 22. september 2014

³¹⁹ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen, 22. desember 2014

³²⁰ Kwon, Miwon *One Place after Another. Site -Specific Art and Locational Identity*. S. 154-155

dominerende kulturen, i ønsket om autentiske historier eller identiteter.³²¹ Kwon's argumentasjon svarer også til Grant Kester sin kritikk av kunstnere som posisjonerer seg selv som en pådriver for en umediert representasjon av et lokalmiljø eller en samfunnsgruppe, men der kunstnerens egen agenda kommer på bekostning av lokalsamfunnets interesser.³²²

Hvordan kan formidlingsprosjektet med LIAF-losene sees i lys av denne diskusjonen? Diskusjonen ovenfor baserer seg i stor grad på prosessen i slike prosjekter, der samarbeidet ofte står sterkt, og internasjonale kunstnere eller kuratorer går inn i en interaksjon med en lokal kultur eller samfunnsgruppe. Selv om både kunstnere og kuratorene tilbrakte tid i Lofoten var det ikke mange møtepunkter mellom de lokale losene og de internasjonale aktørene. Utvekslingen og dialogen mellom det lokale og globale som er så sentral i biennalesammenheng uteble derfor i stor grad, når det kom til samarbeidet - eller snarere fraværet av samarbeid med losene. Poenget var å gi helt fra seg kontrollen over hvordan utstillingen skulle formidles. På denne måten unngår man kanskje i større grad problematikken om at kuratorens autoritet går utover lokalsamfunnets interesser, men samtidig forsvinner altså litt av utvekslingen mellom det globale og lokale. Det var også dette som skapte usikkerhet hos LIAF-losene jeg var i kontakt med. De ønsket mer kontakt og møter med de internasjonale aktørene, særlig kunstnerne. Det som ofte karakteriserer det som betraktes som vellykkede biennaler som engasjerer lokalbefolkningen til å delta, er at de har en langvarig forpliktelse til stedet både kunstnerisk og kuratorisk, der de nettopp går inn i en dialog med lokalbefolkningen, som for eksempel Riwaq og Mercosul biennalen.

Det viste seg imidlertid at det var lettere å skape rom for utveksling og dialog mellom lokale og internasjonale aktører når det kom til innstikkene. Dette kom for eksempel til uttrykk under filmvisningen av *Picasso in Palestine*, der det var mellom 30 og 40 publikummere tilstede. Blant disse publikummerne var det en gruppe med palestinske studenter, som bor i Lofoten. Disse var som nevnt spesielt inviterte av institusjonen LIAF, og det ble dermed gjort en håndsutrekning mot et mer målrettet publikum. Her oppstod det samtaler med kurator El Baroni - som snakker arabisk - og i følge Szefer Karlsen var disse samtalene på et helt annet nivå enn det det ellers hadde vært mulig å få til.³²³ Dette var noe både arrangørene og studentene selv opplevde som positivt, i følge Szefer Karlsen.³²⁴ Andre eksempler er den to ukers lange workshopen med filosofen og skribenten Aaron Schuster ved Nordland Kunst –og filmfagskole og designworkshopen med Luna Maurer for elevene på

³²¹ Foster, Hal *Return of the Real* s.173-184

³²² Kester, Grant. *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art* S. 149-151

³²³ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen, 22. desember 2014

³²⁴ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen, 22. desember 2014

Vågan skole. På bakgrunn av dette erfarte Szefer Karlsen at det var lettere å nå ut når man tok utgangspunkt i et allerede eksisterende miljø, mens det var vanskeligere å nå ut til et bredere kulturelt og sosialt felt, som ved LIAF-losingen.³²⁵ Kwon hevder at slike «enhetlige» miljøer eller samfunnsgrupper er mer mottakelig for kunstnerisk intervensjon av kunstnere og kunstinstitusjoner, på grunn av den «entydige» definisjonen på gruppens identitet.³²⁶ Kunstnere og kuratorer har mange fordeler med en slik tilnærming, i følge Kwon. For eksempel er slike grupper mindre tvetydige, det kan være enklere å kontrollere samarbeidsprosessen og den kan være mer forutsigbar. Visse samfunnsgrupper er foretrukket på grunn av den enkle korrespondansen mellom deres identitet og ulike sosiale temaer.³²⁷ Det kan også skyldes at innstikkene hadde en mer konkret og forberedt struktur, med klarere retningslinjer. Nina Simon påpeker som tidligere nevnt viktigheten av et slik støttende utgangspunkt.

Forholdet mellom kunstformidling rettet mot lokalbefolkningen og mot internasjonale profesjonelle er ofte et vanlig spenningsforhold ved biennaler, noe São Paulo biennalen i 2008, som jeg trakk fram i kapittelet tre, er et eksempel på. Her var det lokale publikummet skuffet over reduksjonen av antall kunstverk i utstillingen, mens det internasjonale kunstfaglige publikummet satte pris på biennalens selvrefleksjon, som ble fremmet gjennom symposium og publikasjoner.³²⁸ Også ved LIAF 2013 var det spenningsforhold mellom kunstformidlingen rettet mot lokalbefolkningen og internasjonale profesjonelle, men på en annen måte enn ved São Paulo biennalen. LIAF fikk oppmerksomhet i den internasjonale samtidskunstpressen,³²⁹ og det var derfor mange tilreisende kunstfaglige publikummere. Allikevel var det en mye større satsning på formidling rettet mot lokalbefolkningen i Lofoten. Bakgrunnen for dette var at disse to publikumsgruppene ble betraktet på ulik måte. I følge Nordby har ofte det internasjonale publikummet «forutsetninger for å gå inn i prosjektene selv» og er derfor ikke avhengig av en guide. Hun opplever at det er en større utfordring for lokalbefolkningen som ikke har en like god kjennskap til samtidskunst. De kan trenge hjelp til å få en inngang til utstillingen.³³⁰ Disse uttalelsene sier noe om at losenes kunnskaper ikke sees på som en ressurs for det internasjonale kunstfaglige publikummet i like stor grad. Det

³²⁵ Intervju med Szefer Karlsen, Bergen, 22. desember 2014

³²⁶ Kwon, Miwon. *One Place after Another. Site -Specific Art and Locational Identity*. s. 146

³²⁷ Ibid s. 146

³²⁸ Ferguson, Bruce W. og Milena Høgsberg. «Talking and Thinking About Biennials: The Potential of Discursivity» s. 367

³²⁹ Blant annet ble det skrevet om i Frieze Magazine: <http://www.frieze.com/issue/review/lofoten-international-art-festival-2013/> og ArtForum: <http://artforum.com/diary/id=43202>, Sist lastet opp: 16.10.2015

³³⁰ Skypeintervju med Nordby 9. april 2015

kan virke som at den sosiale relasjonen LIAF-losene har til lokalsamfunnet har større betydning enn losenes faktiske kunnskaper. Dette bryter litt med oppfatningene til Risan og Haaland. I tillegg til at losene kan nå ut til flere og ufarliggjøre en type kunst mange oppfatter som krevende, mener de at det er sunt å få utenforstående sitt blikk på utstillingen, ved at det kan oppstå andre typer refleksjoner.

Samtidig opplevde både Nordby og Szefer Karlsen at mange av disse internasjonale kunstfaglige publikummerne ble fremmedgjorte i møte med steder som Svolvær og Kabelvåg. I biennalelitteraturen diskuteres det hvordan lokalbefolkningen ofte blir fremmedgjorte i møte med internasjonale samtidskunstutstillinger, men her skjedde det motsatte. Nordby og Szefer Karlsen opplevde at mange kunstkritikere ble fremmedgjorte i møtet med Lofoten, da de ikke klarte å se bort i fra den storslåtte naturen, og se på prosjektet med et mer kritisk blikk.³³¹ Tyder dette på at det internasjonale kunstfaglige publikummet kan trenge en inngang til utstillingen allikevel, når det er snakk om så særegne omgivelser? Spørsmålet blir i såfall på hvilken måte dette skulle skjedde.

Var formidlingsprosjektet et eksempel på en kontaktsone?

Et av hovedspørsmålene i oppgaven var om formidlingsprosjektet var et eksempel på en kontaktsone. I forkant av undersøkelsen hadde jeg en forestilling om at arrangørene og losene hadde et tettere samarbeid, der de gikk inn i møter og diskusjoner der deres ulike kunnskapssystemer kom til syne. Det viste seg altså i stedet at det ikke var så mange møtepunkter mellom de lokale og internasjonale aktørene, og kontaktsonebegrepet gjør seg kanskje mindre gjeldene enn først antatt. Allikevel er enkelte av prinsippene ved begrepet aktuelle for formidlingsprosjektet.

Begge losene jeg intervjuet ønsket å komme i dialog med kunstnerne. Gradin mener at det ville gitt et mer direkte møte med verkene, der de ikke var fortolket av kuratorene, mens Engstad tror at man ville fått mye igjen for at kunstnerne hadde vært til stede for å både gi og motta tilbakemeldinger. Om dette hadde skjedd kunne det ha oppstått en kontaktsone i større grad, der losene og kunstnerne kunne delt sine kunnskaper og erfaringer med hverandre.

Under intervjuet med Risan kom det i midlertid fram at barna som var LIAF-loser fikk treffe kunstneren Walid Sadek under hans kunstnerpresentasjon. I følge Risan var det et veldig sterkt møte mellom kunstneren og spesielt den 10-år gamle losen, da både kunstneren og gutten hadde en stor fascinasjon for Edvard Munch. På grunn av denne presentasjonen fikk barna et sterkere forhold til verket på forhånd. Gjennom møter som dette er det et større

³³¹ Skypeintervju med Nordby 9. april 2015 og intervju med Szefer Karlsen 22. desember 2014

potensial til å oppnå kontaktsone. Det var et direkte møte mellom to ulike grupper - internasjonal samtidskunstner og lokale LIAF-losere - som geografisk og til dels kulturelt var adskilt fra hverandre, der deres egne erfaringer og kunnskaper om stedet og kunsten, kom til syne. Om det hadde blitt lagt mer vekt på slike møter, kunne det ha oppstått flere slike kontaktsoner. Samtidig ville det trolig ha redusert usikkerheten til formidlingsprosjektet som informantene jeg var i kontakt med følte.

Det som definerer en utstilling som en kontaktsone er som nevnt at ulike grupper skal få være med å representere egen kultur, og gjennom dialog skal et mangfold av stemmer bli hørt. Med dette vil forskjeller bli synlige og innholdet utvidet. Ut i fra informantenes beskrivelser vil jeg hevde at dette ble oppnådd i møtet med publikum under losingen. Særlig under Gradin sine omvisninger oppstod det dialog og utveksling mellom henne og publikum, der lokalbefolkningen og Gradins ulike perspektiver og meninger ble uttrykt. På denne måten oppstod det kontaktsoner i kanskje større grad mellom lokalbefolkningen seg i mellom, enn mellom LIAF-losene og arrangørene. Spørsmålet er om slike kontaktsoner oppstår lettere med en formidlingsform som LIAF-losing enn mer tradisjonelle omvisninger. Et av de mest interessante møtene, i følge Gradin, skjedde under omvisningen med flyktninggruppen, der gruppens egne erfaringer med flyktningpolitikk og den økonomiske krisen i verden ble knyttet opp til verkene. Dette var en av de kunstfaglige omvisningene Gradin hadde, men hun benyttet mange av de samme prinsippene som under losingen, der samtalen og dialog var i fokus.

James Clifford hevder som nevnt at gjennom kontaktsoner skjer det en forskyvning i maktforholdet mellom institusjonen og publikum, der forskjeller blir synlige og innholdet utvidet. Tidligere i kapitlet argumenterte jeg for at det var en begrenset form for maktdeling som fant sted ved engasjeringen av LIAF-losere. Arrangørene beholdt makten til å bestemme rammeverket for formidlingsprosjektet og hvilken form for kontakt eller samarbeid det skulle være. Det er denne asymmetrien i maktforholdet Robin Boast er kritisk til, der institusjonens struktur eller rammer ikke endres gjennom kontaktsoner. Han hevder som tidligere nevnt at museene er maktinstitusjoner som kan fremheve og usynliggjøre aspekter gjennom samarbeid. Losenes fagområde og relasjon til lokalsamfunnet var det som ble fremhevet av LIAF, men losene ble ikke innlemmet i avgjørelsesprosesser som for eksempel handlet om valg av verk eller deltakelsens karakter. På bakgrunn av dette blir Foucaults diskursbegrep relevant: Arrangørenes makt er en diskurs som legger premissene for deltakelsessituasjonen og dermed begrenser kontaktsonen. Det er altså dette som skaper asymmetrien i maktforholdet, som Boast er kritisk til ved kontaktsonebegrepet.

Et viktig aspekt ved kontaktsonebegrepet er at slike møter skal gi noe tilbake til institusjonen, gjennom å utfordre institusjonens perspektiver og kunnskaper. Selv om Risan, som er en representant for institusjonen, var tilstede på en del av barnas omvisninger, oppstod relasjonene først og fremst mellom publikum, der det var losenes og publikums kunnskapssystemer som kom til syne. Igjen er kanskje innsticket *Picasso in Palestine* et bedre eksempel på en kontaktsone mellom arrangørene og lokalbefolkningen, der det oppstod et møte mellom de palestinske studentene og kurator El baroni. Jeg vil allikevel hevde at LIAF-losing har potensialet til å utgjøre et alternativ til institusjonen, ved at losene utfordrer og utvider innholdet, gjennom et større mangfold av stemmer.

Autentisitet

Hal Foster hevder som nevnt at samtiden har en ønske om autentiske historier, og for å oppnå dette har det blitt vanlig å engasjere «virkelige» mennesker i kunstutstillinger. I sin artikkel 'Delegated Performance: Outsourcing Authenticity' argumenterer kunsthistoriker og kritiker Claire Bishop for hvordan det siden 1990-tallet har vært en sterk fremvekst av engasjeringen av ikke-profesjonelle til å gjøre performancekunst, i ønsket om å oppnå autensitet.³³² Hun hevder at det er tre ulike retninger av denne tendensen.

Den første er ikke-profesjonelle som skal vise et aspekt av deres identitet, ofte i utstillingen. Her er meningen at utøverne skal være representanter for en spesiell samfunnsgruppe, med utgangspunkt i for eksempel etnisitet, kjønn eller klasse.³³³ Pawel Althamers performance med hjemløse mennesker i *Observator*, fra 1992 er et eksempel på dette.³³⁴ I den andre retningen er utøverne profesjonelle, men på andre fagområder. I stedet for å være representanter for en spesiell samfunnsgruppe, blir de altså rekruttert på bakgrunn av deres profesjonelle identitet, og det oppfattes dermed ofte som mindre kontroversielt enn den første retningen. Her er det fokus på den konseptuelle rammen og spesifikke aktiviteter.³³⁵ To eksempler er kunstnerduoen Jennifer Alloras og Guillermo Calzadillas engasjering av operasangere i performansen *Sediments, Sentiments, Figures of Speech* fra 2007 og pianister i *Stop, Repair, Prepare* fra 2008.³³⁶ Den tredje retningen består av situasjoner som er vanskelig å rekonstruere, og som er ment for presenteres gjennom film og video.³³⁷ Noe av poenget med

³³² Bishop, Claire «Delegated performance: Outsourcing Authenticity» i *October* 140, Spring 2012 Ltd. And Massachusetts Institute of Technology. 2012 S. 91

³³³ Ibid. S. 92-93

³³⁴ Ibid. S. 92

³³⁵ Ibid. S. 95

³³⁶ Ibid. S. 95

³³⁷ Ibid. S. 98-101

slike praksiser er at utøverne skal gi en garanti for autenticitet, gjennom deres nærhet til sin sosiale virkelighet og hverdag. Kunstnere mangler denne tilgangen i større grad, da de primært holder på med representasjoner. Derfor rekrutterer kunstnere andre til å gjengi autensiteten på en mer levende måte, i følge Bishop.³³⁸

Bishop tar som nevnt utgangspunkt i performancekunst, noe som skiller seg fra kuratert formidlingsvirksomhet. Allikevel er det klare paralleller mellom tendensen hun beskriver og engasjeringen av LIAF-loser. Engasjeringen av LIAF-loser har likhetstrekk, med både den første og andre retningen som Bishop trekker fram. Barna kan sees på som representanter for en samfunnsgruppe, med utgangspunkt i alder, mens under Engstad sine omvisninger var det fokus på hans profesjonelle identitet som kajakkguide. Det samme gjelder for Gradin og hennes profesjonelle identitet som lokal kunstner og fotograf.

I følge El Baroni hadde omgivelsene og lokalene verkene ble presentert i betydning for hvordan de valgte å legge opp formidlingen. Visningsstedene hadde et intimt og hverdagslig preg, og hensikten var at formidlingen skulle være en integrert del av dette. LIAF-losene er innlemmet i hverdagen og den sosiale virkeligheten i Lofoten, og ved å fokusere på deres erfaringer kan det være lettere å oppnå autentiske historier som sammenfaller med visningsstedenes hverdagslige karakter. Bruken av LIAF-loser kan altså sees på som et forsøk på å fremme det autentiske, gjennom deres hverdag og sosiale virkelighet i Lofoten, som verken de tilreisende kuratorene eller kunstnerne har tilgang på i like stor grad.

Foster påpeker det problematiske i engasjeringen av virkelige mennesker i stedsspesifikke kunstprosjekter, i ønsket om slike autentiske historier. Han hevder at det eller de «andre» i forhold til den dominante kulturen kan bli objektivisert, der engasjering av virkelige mennesker, kan produsere nye former for urban primitivisme over sosialt neglisjerte minoritetsgrupper.³³⁹ LIAF-losene er ikke sosialt neglisjerte minoritetsgrupper, men representanter for en aldersgruppe eller et fagområde, med utgangspunkt i den sosiale virkeligheten i Lofoten. Som Bishop hevder er det knyttet mindre kontrovers rundt en slik tilnærming, enn om det hadde vært snakk om sosialt neglisjerte minoritetsgrupper, som for eksempel bruken av hjemløse, som i Althamers performance, der Fosters kritikk kanskje er mer berettiget.

Kunnskapsproduksjonen

LIAF-losenenes autentiske forhold til den sosiale virkeligheten i Lofoten var et av

³³⁸ Ibid. S. 110

³³⁹ Foster, Hal *Return of the Real* s.173-184

utgangspunktene for kunnskapsproduksjonen ved formidlingsvirksomheten under LIAF 2013. Kunnskapsproduksjon er et viktig aspekt ved LIAF, noe hjemmesiden understreker; «Det å utvikle og oppdage ny forståelse og kunnskap står helt sentralt i festivalen».³⁴⁰ I hvilken grad dette ble oppnådd under LIAF 2013 er svært vanskelig å tolke, da det er uvisst hvilke erfaringer og opplevelser publikum satt igjen med. Det er derimot mulig å si noe om hvilke prinsipper som lå til grunn for kunnskapsproduksjonen, og hvordan disse kom til uttrykk.

Formålet med LIAF-losingen var som nevnt å la et mangfold av stemmer fra lokalbefolkningen komme til orde, og ved hjelp av losene skulle man kunne oppleve utstillingen ut i fra ulike synsvinkler. Ved å få utenforstående sitt blikk på utstillingen var målet at det skulle oppstå andre typer refleksjoner enn de kunstfaglige, og det var dette som lå til grunn for kunnskapsproduksjonen. Dette er i tråd med den diskursive og pedagogiske vendingen i samtidskunstfeltet, der det foreslås andre tilnærminger til kunnskap enn det som fremmes av akademien. Disse tilnærmingene er som nevnt en pågående prosess i form av dialog, der det sentrale er utforskning og flertydighet, som et alternativ til det mange oppfatter som mer standardiserte former for læring.

Flere teoretikere har problematisert denne tendensen. Blant andre setter kunsthistorikere og kritiker Michael Brenson spørsmålsteget ved hvor mye maktdeling som er ønskelig for en utstillingen som må kommunisere autoritet for å være troverdig.³⁴¹ Han påpeker også spørsmålet mange kuratorer strever med, som handler om hvordan aksept av ustabilitet og uvisshet kan være en ressurs for samfunnet, kunnskap og forståelse.³⁴² Noe av det samme hevder også kunstneren Edgar Schmitz i artikkelen «Some Turn and Some Don't». I følge Schmitz kan disse prosessene sjeldent gi konkrete svar til gitte spørsmål. Det er praksiser som ikke har som mål å komme med en avklaring, men heller generere problemstillinger, og på denne måten er det kanskje ikke hensiktsmessig å se praksisene i en pedagogisk sammenheng, hevder Schmitz.³⁴³ Vil en formidlingsform som LIAF-losing gå utover fagkunnskapen, på bakgrunn av slike argumentasjoner? Eller kan den utvide innholdet i utstillingen gjennom å tilby flere perspektiver?

Ved at LIAF også tilbyr kunstfaglige omvisninger er hensynet til fagkunnskapen ivarettatt. Siden det er mange kunstnere som er bosatt i Lofoten og dermed har en spesiell

³⁴⁰ <http://liaf.no> Sist lastet opp: 16.10.2015

³⁴¹ Brenson, Michael "The Curator's Moment: Trends in the Field of International Contemporary Art Exhibitions" S. 228

³⁴² Ibid s. 230

³⁴³ Schmitz, Edgar. "Some Turn and Some Don't (On Set Ups)" s. 143

interesse for kunstfeltet, er det også en etterspørsel etter slike kunstfaglige omvisninger.³⁴⁴ Men ved å tilby LIAF-losing ønsket de også å nå ut til dem som ikke ville dratt på mer tradisjonelle kunstfaglige omvisninger. Mange kan ha inntrykk av at samtidskunstutstillinger er et ekskluderende felt, som krever inngående forhåndskunnskaper og kjennskap til kunstfaglige begreper. Ved å bruke et mer hverdagsligspråk var tanken å nå ut til flere i lokalsamfunnet. Det var allikevel ikke et stort antall publikummere til stede under losingene, og det er vanskelig å si hva som kan være grunnen til dette.

Kunnskapsproduksjonen som skulle fremmes av LIAF-losingen kan tolkes ut ifra et nymuseologisk perspektiv. Den nye museologien er som nevnt opptatt av anerkjennelsen av flere læringsmuligheter og mangfold, i stedet for fremmelsen av et ensidig perspektiv, på bakgrunn av en ekspertise. Kunnskap er fundamentalt relativ, og avhenger av perspektivet som blir benyttet. Som Nordby påpeker er noe av det spesielle med samtidskunsten at den inneholder mange lag, der ulike deler av den kan appellere til ulike mennesker.³⁴⁵ Dette var noe jeg selv opplevde kom uttrykk da jeg var tilstede under en omvisning med en LIAF-los, ved årets (2015) biennale. LIAF-losen knyttet utstillingens overordnede tematikk og to konkrete verk til sin fagbakgrunn, relevante personlige refleksjoner og erfaringer med å være innbygger i Svolvær. Dette ble gjort med utgangspunkt i et essay. Omvisningen virket godt forberedt, og personlig opplevde jeg det som høyst relevant å være med på en slik omvisning. Jeg erfarte at mitt eget perspektiv på utstillingen ble utvidet, ved å få en annen synsvinkel enn min egen og kuratorenes (gjennom guideboken). Det ble åpnet opp for dialog i etterkant, men den uteble i stor grad, da det var en samtale som startet like etterpå.

Oppsummering

I dette kapittelet har jeg drøftet sentrale og relevante aspekter som fremkom av intervjumaterialet, i lys av spørsmålene problemstillingen stiller og teoretiske perspektiver. Disse aspektene jeg tar for meg er samtalen som et sentralt utgangspunkt for læring, i tråd med den diskursive og pedagogiske vendingen; på hvilken måte og i hvilken grad det skjedde en forskyvning i maktforholdet mellom LIAF og kuratorene på den ene siden og LIAF-losene på den andre, der Hannah Arendts begrep om «space of appearance», Simon Sheikh's definisjon på omviserrollen og kontaktsonebegrepet står sentralt; hvordan utstillingsvaktene også hadde en form for formidlerfunksjon og er annet et eksempel på «space of appearance»; hvordan tidsaspektet og åpenheten ved deltakelsen skapte utfordringer for iverksettelsen av

³⁴⁴ Intervju med Haaland, Svolvær, 22. september 2014

³⁴⁵ Skypeintervju med Nordby, 9. april 2015

los-prosjektet; hva uteblivelsen av dialogen mellom internasjonale aktører og losene hadde å si; på hvilke måter los-prosjektet var en eksempel på en kontaktsone; hvordan engasjeringen av lokalbefolkningen kan være en måte å oppnå en større form for autentisitet, gjennom deres hverdagslige relasjon til Lofoten og til slutt og hvordan kunnskapsproduksjonen som blir fremmet gjennom engasjeringen av LIAF-losene gjør rom for flere læringsmuligheter og mangfoldighet, som den diskursive og pedagogiske vendingen og ny museologi vektlegger. Det er disse funnene som danner grunnlaget for konklusjonen som legges fram i neste kapittel.

Kapittel 7. Konklusjon og avsluttende refleksjoner

I oppgaven har jeg undersøkt hva som skjer når ikke-profesjonelle fra lokalbefolkningen i Lofoten blir engasjert til å formidle biennaleutstillingen ved Lofoten International Art Festival 2013. Hovedfokuset har vært på hva denne strategien har hatt å si for utstillingens kunnskapsproduksjon, maktforholdet mellom kuratorene og institusjonen og lokalbefolkningen og forholdet mellom det globale og lokale, som er innlemmet i biennalen. Jeg har også undersøkt hvilket fenomen diskursive utstillinger er, som denne formidlingsvirksomheten gjør LIAF 2013 til et eksempel på. Spørsmålene jeg har stilt er; kom virkelig et mangfold av lokalbefolkningen til orde? Oppstod det kontaktsoner mellom arrangørene og lokalbefolkningen, der ulike kunnskapssystemer kom til syne? Skjedde det en forskyving i maktforholdet mellom arrangørene og lokalbefolkningen, og hvordan opplevde lokalbefolkning denne maktdeelingen i såfall? På hvilken måte kan dette formidlingsprosjektet ha vært en ressurs for kunnskapsproduksjonen? Også den øvrige formidlingsvirksomheten, som innbar innstikk, et seminar og lukkede kunstfaglige omvisninger har blitt tatt med i betraktningen.

Det empiriske materialet er i all hovedsak basert på intervjuer med syv informanter, som har spilt en sentral rolle, enten i utformingen eller gjennomføringen av dette formidlingsprosjektet. Det har vært viktig for meg å ta utgangspunkt i både tankene bak formidlingsprosjektet, hvordan det ble iverksatt og gjennomført og hvilke opplevelser og erfaringer det ga deltakerne. Dette for å gi et mer overordnet bilde og i større grad unngå en asymmetrisk fremstilling. Intervjumaterialet har gitt en kompleks innsikt i de problemstillingene oppgaven tar opp.

Det er en rekke teoretiske perspektiver som har blitt brukt på intervjumaterialet. I tillegg til perspektiver og begreper som brukes i museologisk forskning, har litteraturen som omhandler biennaler vært en viktig ressurs. Mye av denne litteraturen er forankret i kunsthistorie som fagfelt, men det museologiske og kunsthistoriske fagfeltet har til tider store overlappinger, særlig når det kommer til utstillingshistorie og kritikk. Utfordringen har vært å skape en god balanse mellom disse to fagfeltene.

I kapittel tre tok jeg for meg forholdet mellom det globale og det lokale, som står sentralt i biennaler generelt og ved LIAF spesielt. Her kom det fram at for å være særegne og betydningsfulle i en nasjonal og internasjonal biennalekontekst har det blitt vanlig at

internasjonale kunstnere og kuratorer å fokusere på lokale karakteristikk. Det skjer blant annet gjennom stedsspesifikke kunstverk og prosjekter som involverer lokalsamfunnet. Med dette kan det oppstå flere spenninger, som dreier seg om at kunstneres og eller kuratorenes ønsker kan gå på bekostning av lokalbefolkningens interesser.

I kapittel fire ser jeg formidlingsvirksomheten ved LIAF 2013 i lys av den diskursive og pedagogiske vendingen som har funnet sted i samtidskunsfeltet de siste tiårene. Både innstikkene, seminaret og LIAF-losingen er diskursive programmer, som fremmer kunnskapsproduksjon. Denne utviklingen sees i sammenheng med utviklingen av kuratorens posisjon, som på 1990-tallet ble en dynamisk og mangfoldig aktivitet. Kuratorene begynte å bruke utstillinger som et sted der idéer om samfunnet og politikk ble uttrykt, gjennom kunsten. Kunnskapsproduksjon ble en sentral del i biennaleutstillingene, og ikke noe som kun var forbeholdt museene og akademien. Det viktige i slike diskursive og pedagogiske programmer i samtidskunstudstillinger er at det er en pågående prosess av utforskning, dialog og utveksling, uten et fastsatt mål. De diskursive og pedagogiske programmene ved LIAF 2013 gjør – gjennom debatter, symposium, presentasjoner, seminarer og omvisninger – rom for et mangfold av perspektiver, i stedet for et ensidig perspektiv, fremmet av en ekspert. Dette gjør det relevant å tolke disse programmene ut i fra et nymuseologisk perspektiv. Den nye museologien er opptatt av anerkjennelsen av flere læringsmuligheter og mangfoldighet. Den ser kunnskap som fundamentalt relativ og avhenger av hvilket perspektiv som benyttes.

Fokuset på dialog og utveksling mellom ulike faglige og kulturelle bakgrunner, som står så sentralt i slike utstillingsproduksjoner, var bakgrunnen for at jeg ville se undersøkelsen i lys av et kontaktsoneperspektiv. Det viste seg imidlertid at det ikke var så mange møtepunkter og dialog mellom de internasjonale aktørene (kuratorene og kunstnerne) og LIAF-losene. I stedet var kontaktsones prinsipper om synliggjøring av kunnskapssystemer gjennom nye relasjoner, i større grad gjeldene i møtene mellom LIAF-losene og publikum.

Det er ikke mulig- og det har heller ikke vært hensikten, å komme med en enhetlig fortolkning eller en eksakt gjengivelse av dette formidlingsprosjektet. Da det er et begrenset antall informanter studien tar utgangspunkt i, er det ikke mulig å trekke noen objektive eller generelle slutninger. Dette er også noe av kritikken som rettes mot kvalitativ forskning. Målet har i stedet vært å hente ut de konkrete informantenes forståelser og erfaringer. Ved hjelp av deres beskrivelser og refleksjoner er det mulig å trekke noen konklusjoner.

Intervjumaterialet viser at det ligger et potensiale i å la stemmer fra lokalbefolkningen komme til orde i formidlingen av samtidskunst, men det var også utfordringer knyttet til

iverksettelsen formidlingsprosjektet. Tidsaspektet viste seg å være en stor utfordring. Det ble for lite tid til forberedelsene av LIAF-los prosjektet, og formidlingsvirksomheten kom derfor litt i annen rekke. En viktig årsak til dette ligger i institusjonens struktur og organisering, og de arbeidsrammene dette gir. Det var en krevende og kompleks prosess, der tre kuratorer først måtte bli kjent med hverandre, komme fram til et felles konsept for utstillingen og deretter invitere kunstnere, der mange av disse kunstnerne arbeidet med nye verk helt fram til åpningen. Dette var grunnen til at prosessen ble forsinket og at tiden til å forberede formidlingsvirksomheten ikke strakk helt til. I akkurat dette tilfellet kan dermed fleksibiliteten ved biennalers institusjonelle mekanismer sees på som vanskelig å utnytte til sin fordel.

Mangelen på tilstrekkelig med tid var noe som preget opplevelsene til LIAF-losene jeg var i kontakt med. Begge ønsket mer informasjon i forkant, og savnet et møte med kunstnerne. Særlig den ene av LIAF-losene kjente at mangelen på forhåndskunnskaper skapte en form for usikkerhet til formidlingsoppgaven. Det var ikke et poeng at LIAF-losene skulle ha en bakgrunn i kunstformidling, men begge losene jeg var i kontakt med hadde erfaring med å guide fra før. I tillegg hadde en av losene en kunstfaglig bakgrunn, som praktiserende kunstner og fotograf, og utdanning innen Visual Culture Studies. Denne kunstfaglige bakgrunnen kan trolig ha vært en medvirkende årsak til at hun kanskje lettere fant en måte å legge opp omvisningene på. I såfall kan dette tyde på at de strategiene den pedagogiske vendingen fremmer, i dette tilfellet, hovedsakelig var en ressurs for LIAF-losen som i utgangspunktet har en god kjennskap til samtidskunstheltet.

I tillegg til perspektiver hentet fra Irit Rogoff, Tony Bennett og Simon Sheikh har kontaktzonebegrepet også blitt brukt som en inngang til å undersøke om det skjedde en forskyvning maktforholdet ved biennalen. Undersøkelsen viser at det var en begrenset maktdeling, der arrangørene beholdt autoriteten til å bestemme rammeverket for formidlingsprosjektet. Dermed er det fortsatt en asymmetri i maktforholdet, som ikke endres gjennom lokalbefolkningens deltakelse, og dette er bakgrunnen for Robin Boasts kritikk av kontaktzonebegrepet. Men innenfor dette forhåndsdefinerte rammeverket ga arrangørene i stor grad fra seg autoriteten til hva som skulle formidles i utstillingen. Med utgangspunkt i Irit Rogoffs bruk av Hannah Arendts begrep, «space of appearance», har undersøkelsen belyst hvordan dette kan være en kortvarig makttilgang, der publikum, gjennom samtaler og handling, gir en alternativ forbindelse til omgivelsene. Også sett i forhold til tradisjonelle omvisninger kan det argumenteres for at det skjer en maktforskyvning mellom institusjonen og lokalbefolkningen. LIAF-losene stod mer fristilt fra institusjonens perspektiv og kunnskaper enn en tradisjonell omviser ville ha gjort. På en måte kan dette sees som en

motsats til maktforholdet i 1800-tallets utstillinger, der det viktige var å bevare overklassens hegemoni, gjennom å fremme et ensidig perspektiv, som Tony Bennett belyser i «The Exhibitionary Complex». På en annen side legger institusjonen fortsatt de overordnede premissene for deltakelsen i utstillingen.

Kuratorene ga som nevnt fra seg kontrollen eller makten til hva som skulle formidles under omvisningene til LIAF-losene. Poenget var at de ikke trengte å vite det kuratorene selv visste, men skulle formidle sine egne kunnskaper, erfaringer og forestillinger. En slik maktdeling og åpenhet har blitt mer vanlig i pedagogiske programmer ved samtidskunstutstillinger den senere tid, men denne studien har vist at det kan være vanskelig å utnytte dette i praksis. Nina Simon hevder at grunnen til at åpne deltakelsesaktiviteter kan være problematisk, er at man må selv ha en idé om hva man skal si eller skape, og som igjen skal leve opp til egne kriterier, noe som kan være vanskelig å definere.³⁴⁶ Dette var også noe av grunnen til at ikke et større mangfold av stemmer fra lokalbefolkningen kom til orde; flere potensielle LIAF-loser syntes det ble for skremmende å delta. Et annet eksempel på hvor viktig tidsaspektet var, er utstillingsvaktene. I følge Risan tilbrakte de mye tid i utstillingen, og fikk etter hvert et forhold til verkene. Dette ble grunnlaget for tilfeldige møter og dialog med publikum. Gjennom utstillingsvaktene allikevel kom et større mangfold av befolkningen til orde enn forventet.

Noe av kritikken som rettes mot den diskursive og pedagogiske vendingen er at slike praksiser er for ustabile, tvetydige og sjeldent kan gi noen konkrete svar. En ren kunstfaglig tolkning er etter min mening ikke den eneste gyldige tolkningen av en slik utstilling. Den nye museologiens fremmelse av flere læringsmuligheter og mangfold er et aspekt som i høyeste grad gjelder for samtidskunstutstillinger. Som Nordby påpeker er noe av det spesielle med samtidskunsten at den inneholder mange lag, der ulike deler av den kan appellere til ulike mennesker.³⁴⁷ Det er et stort rom for tolkning, og dette er en forskjell fra for eksempel kulturhistoriske utstillinger, som skal formidle mer eller mindre historiske korrekte faktaopplysninger. Samtidskunsten åpner ofte opp for undring og spørsmålstilling, og ulike kvaliteter som sanselige, materielle, konseptuelle eller referanser til samfunnet eller personlige erfaringer, kan appellere til ulike mennesker. Dermed kan det også åpnes opp for flere læringsmuligheter og et mangfold av perspektiver, ved at publikum blir deltakere i utstillingen gjennom samtaler. Siden LIAF er en stedsspesifikk biennale, der kunsten relateres til lokalsamfunnet, kan LIAF-losene potensielt tilføre et nytt perspektiv på utstillingen, på

³⁴⁶ Simon, Nina *The Participatory Museum* S. 12-13

³⁴⁷ Skypeintervju med Nordby, 9. april 2015

bakgrunn av sitt eget forhold og kjennskap til lokalsamfunnet. En slik strategi, sett i forhold til en mer kunstfaglig tilnærming der en ekspert fremmer et mer ensidig perspektiv, som det kan tolkes som en nymuseologisk autoritetskritikk. Det er imidlertid avgjørende at et slikt lokalt engasjement tas på alvor. Det er viktig med en forberedt struktur og klare retningslinjer, der roller og informasjon om hvordan man skal delta blir uttrykt.

I oppgaven har jeg begrenset meg til informanter som ble aktivt engasjert til å delta i formidlingsprosjektet med LIAF-losing. I videre forskning kan det være interessant å følge opp utstillingsvaktene, om hvilke opplevelser og erfaringer de hadde i sin vaktrolle. Her har jeg måttet forholde meg til Risans opplevelser med vaktene og hennes fortolkninger, og det kunne vært fordelaktig med et direkte møte med vaktene selv. Det kan også ha vært interessant å gjennomføre en publikumsundersøkelse om hvilke forventninger publikum hadde til å delta på LIAF-losingene og hvilke opplevelser det ga. En slik undersøkelse kan være med på å gi en utvidet forståelse av formidlingsprosjektet, særlig når det kommer til kunnskapsproduksjonen. En annen mulig undersøkelse kan være å gjøre en komparativ studie med årets formidlingsvirksomhet med LIAF-loser. Dette kan gi innsikt i utviklingen av formidlingsprosjektet, om det har vært en endring i strategiene og framgangsmåten i engasjeringen av lokalbefolkningen. Det kan også være interessant å gjøre en komparativ studie med andre lignende kunstformidlingsprosjekter i nasjonal eller internasjonal sammenheng. En slik komparativ undersøkelse kan gjøre det mulig å trekke flere generelle slutninger om hva som skjer når ikke-profesjonelle blir engasjert i formidlingen av samtidskunst.

Litteratur

- Benjamin, Walter "The task of the Translator" i *Walter Benjamin. Selected Writings Volume I*. Marcus Bullock og Michael W. Jennings (Red.) Harvard University Press, Cambridge, London s. 254 Tilgjengelig:
<http://users.clas.ufl.edu/burt/deconstructionandnewmediatheory/walterbenjamintasktranslator.pdf> Sist lastet opp: 16.10.2015
- Bennett, Tony. *Culture: A Reformer's Science*. London, Routledge. 1998
- Bennett, Tony "The Exhibitionary Complex" i *New Formations* nr. 4 1998
- Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso. 2012
- Bishop, Claire «Delegated performance: Outsourcing Authenticity» i *October 140, Spring 2012* Ltd. And Massachusetts Institute of Technology. 2012
- Bishop, Claire «The Social Turn: Collaboration and its Discontents» i *ArtForum*, februar 2006
- Boast, Robin: "Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited". *Museum Anthropology*. Volum 34, nr 1, 2011. s. 56-70
- Bouirraud, Nicolas, *Relational Aesthetics*. Overs. Simon Pleasance og Fronza Woods. Dijon, Presses du reel. 2002
- Brenson, Michael "The Curator's Moment: Trends in the Field of International Contemporary Art Exhibitions" i *The Biennial Reader* Red. Filipovic, Elena m.fl. Bergen Kunsthall, Hatje Cantz. 2010. S. 222-239
- Brinkmann, Sven og Lene Tanggaard. *Kvalitative metoder. En grundbog*. Hans Reitzels Forlag. 2015
- Camnitzer, Luiz og Alejandro Cesarco «Luis Camnitzer» i *BOMB* nr. 115 2011 tilgjengelig:
<http://www.jstor.org/stable/23037754> Lastet opp: 20.06.2015
- Clifford, James. 'Museums as Contact Zones' i James Clifford: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, 1997. Cambridge, Mass. Harvard University Press. S. 636-652
- Dorothy, Claire «Curating Wrong Places...Or Where Have All the Penguins Gone?» i *Curating* x24. Red. Paul O'Neill. De Appel, Amsterdam
- Ferguson, Bruce W. og Milena Høgsberg. «Talking and Thinking About Biennials: The Potential of Discursivity» i *The Biennial Reader*. Red. Filipovic, Elena m.fl. Bergen kunsthall, Hatje Cantz 2010.
- Filipovic, Elena, m.fl. "Biennalogy" i *The Biennial Reader*. Red. Filipovic, Elena m.fl. Bergen kunsthall, Hatje Cantz 2010 s. 12-27

- Filipovic, Elena. «The Global White Cube» i *The Biennial Reader*. Red. Filipovic, Elena m.fl. Bergen kunsthall, Hatje Cantz. 2010. S. 322-345
- Foster, Hal *Return of the Real* The MIT Press, Cambridge, London. 1996
- Foucault, Michel. *The archaeology of knowledge*. London: Routledge. 1972
- Habermas, Jürgen, *Moral Consciousness and Communicative Action*. Over. Christian Lenhardt og Shierry Weber NicholSEN. MIT Press, Cambridge, 1990
- Hanru Hon, «Towards a new locality biennials and global art» i *Shifting Art and Exhibition Conditions* tilgjengelig ved: <http://onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Hanru.pdf>
Sist lastet opp: 16.10.15
- Hooper-Greenhill, Eileen: "Interpretive Communities, Strategies and Repertoires" i *Museums and Their Communities*, Red. Sheila Watson 2007. London: Routledge s. 76-94
- Hoskote, Ranjit. «Biennials of Resistance: Reflections on the seventh Gwangju Biennial» » i *The Biennial Reader*. Red. Filipovic, Elena m.fl. Bergen kunsthall, Hatje Cantz 2010 s. 306-321
- Kester, Grant. *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. University of California Press. 2004
- Klonk, Charlotte *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. Yale University Press. New Haven & London. 2009
- Knell, Simon. *Museums and the Future of Collecting*. 2004. Aldershot: Ashgate
- Kvale, Steinar og Svend Brinkmann *Det kvalitative forskningsintervju* Gyldendal akademisk, Oslo, 2009
- Kwon, Miwon. *One Place after Another. Site -Specific Art and Locational Identity*. Massachusetts, First MIT Press, 2004 s.
- Martini, Vittoria "The Era of the Histories of Biennials Has Begun" i *The Bergen Biennial Conference* Red. Filipovic, Elena m.fl. Bergen Kunsthall, Hatje Cantz. 2010 s. 9-13
- Martini, Federica og Vittoria Martini "Questions of Authorship in Biennial Curating" i *The Biennial Reader*. Red. Filipovic, Elena m.fl. Bergen kunsthall, Hatje Cantz 2010
- McClellan, Andrew, *The Art Museum From Boullée to Bilbao* University of California Press, Berkeley og Los Angeles, 2008
- Niemojewski, Rafael. «Venice or Havana: A polemic on the Genesis of the Contemporary Biennial» i *The Biennial Reader*. Red. Filipovic, Elena m.fl. Bergen kunsthall, Hatje Cantz 2010 s. 88-103
- O'Neill, Paul «The Curatorial Turn: From Practice to Discourse». i *The Biennial Reader*. Red. Filipovic, Elena m.fl. Bergen kunsthall, Hatje Cantz s. 240-259
- O'Neil, Paul *The Culture of Curating and the curating of culture(s)* The MIT Press, Cambridge, London. 2012

- O'Neill, Paul og Mick Wilson (Red.) *Curating and the Educational Turn*. Open Editions/de Appel, London, Amsterdam. 2010.
- Papastergiadis, Nikos og Meredith Martins "Biennals as Platforms for Social Exchange" i *The Bergen Biennial Conference* Red. Filipovic, Elena m.fl. Bergen Kunsthall, Hatje Cantz. 2010. S. 37-43
- Phillips, Andrea. "Education Aesthetics" i *Curating and the Educational Turn*. O'Neill, Paul og Mick Wilson (Red.) Open Editions/de Appel, London, Amsterdam. 2010. S. 83-96
- Rancière, Jaques. *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Overs. Kristin Ross. 1991. Stanford University Press
- Raqs Media Collective "Wonderful Uncertainty" Schmitz, Edgar i *Curating and the Educational Turn*. O'Neill, Paul og Mick Wilson (Red.) Open Editions/de Appel, London, Amsterdam. 2010
- Rogoff, Irit "Looking Away: Participations in Visual Culture" i *After Criticism. New Responses to Art and Performance*. Red. Gavin Butt. Blackwell Publishing. 2005. S. 118-134
- Rogoff Iritt, "Turning" i *Curating and the Educational Turn*. O'Neill, Paul og Mick Wilson (Red.) Open Editions/de Appel, London, Amsterdam. 2010. S. 32-46
- Sheikh, Simon. "Letter to Jane (Investigation of a Function)" i *Curating and the Educational Turn*. O'Neill, Paul og Mick Wilson (Red.) Open Editions/de Appel, London, Amsterdam. 2010. S. 61-75
- Schmitz, Edgar. "Some Turn and Some Don't (On Set Ups)" i *Curating and the Educational Turn*. O'Neill, Paul og Mick Wilson (Red.) Open Editions/de Appel, London, Amsterdam. 2010. S. 140-147
- Simon, Nina *The Participatory Museum*. Museum 2.0, California, 2010
- Vergo, Peter: "Introduction" i *The New Museology*. Red. Peter Vergo. 1989. London: Reaktion Books s. 1-6
- Wideberg, Karin. *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt. En alternativ lærebok* Universitetsforlaget, Oslo. 2001
- Wiström, Annika (Red.) *Festivalen som ikke ville synke. Kunstfestivalen i Lofoten 1991-2013*. Nordnorsk kunstsenter. 2015
- Witcomb, Andrea: "'A Place for All of Us?' Museums and Communities" i Sheila Watson: *Museums and Their Communities*, 2007. London: Routledge S. 133-156

Nettkilder

ABC Nyheter: <http://www.abcnyheter.no/nyheter/kultur/2009/12/01/100571/fjerner-personale-hyrer-inn-vektene> Sist lastet opp 16.10.2015

Kunstkritikk: <http://www.kunstkritikk.no/nyheter/kunstfestivalstunt-i-lofoten/?d=no> Sist lastet opp: 16.10.2015

Kystverket: <http://www.kystverket.no/Maritime-tjenester/Lostjenester/> Sist lastet opp: 16.10.2015

Lofoten International Art Festival: <http://liaf.no> Sist lastet opp: 16.10.2015

Otolithgroup: <http://otolithgroup.org/index.php?m=project&id=47> Sist lastet opp: 16.10.2015

Regjeringen: <https://www.regjeringen.no/nb/tema/utdanning/hoyere-utdanning/slette/bolognaprosessen/id279746/> Sist lastet opp: 16.10.2015

Store norske leksikon: <https://snl.no/diskurs> Sist lastet opp: 16.10.2015

Tate: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-just-what-was-it-that-made-yesterdays-homes-so-different-so-appealing-upgrade-p20271> Sist lastet opp: 16.10.2015

Universes in Universe: <http://universes-in-universe.de/car/sao-paulo/eng/2008/index.htm> Sist lastet opp: 16.10.15

Universes in Universe: http://universes-in-universe.de/doc/e_press2.htm. Sist lastet opp: 16.10.2015

Vimeo: <http://vimeo.com/107635913> Sist lastet opp: 16.10.2015

The Wall Street Journal: <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2009/11/16/in-palestine-riwaq-biennale-takes-root-amid-violence/> Sist lastet opp: 16.10.2015

Whitney museum of American Art: http://whitney.org/WatchAndListen/Artists?play_id=496 Sist lastet opp: 16.10.2015

Årsmelding, NNKS: [http://www.nnks.no/Foto/NNKS_aarsmelding_2013\(1\).pdf](http://www.nnks.no/Foto/NNKS_aarsmelding_2013(1).pdf) Sist lastet opp: 16.10.15

Utstillingsguide

Festivalguide. Lofoten International Art Festival 2013 Molvik Grafisk, Bergen 2013

Informanter

LIAF-los, Maria Gradin, Svolvær, 22. september, 2014

LIAF-los, Jann Engstad, Svolvær, 22. september 2014

Kunstpedagog, Kristin Risan, Svolvær, 23. september 2014

Omviser og utstillingsleder ved NNKS, Torill Haaland, Svolvær, 23. september 2014

Kurator, Anne Szefer Karlsen, Bergen, 22. desember 2014

Kurator, Bassam El Baroni, Skypeintervju, 16. desember, 2014

Styreleder, Helga-Marie Nordby, Skypeintervju, 9. april 2015

Vedlegg

Intervjuguide, LIAF loser

Presentasjon av informanten

Bakgrunn og rolle under biennalen

Hvilke verk var du omviser for?

Hvordan ble du involvert som omviser ved LIAF?

Hva er ditt forhold til samtidskunst?

Hvilket kjennskap hadde du til LIAF før du ble involvert som LIAF-los?

Hvilke forventninger hadde du da du ble med som omviser?

Utstillingen

Hvordan opplevde du å være omviser i utstillingen?

Hvordan valgte du å legge opp formidlingen som LIAF los?

Hvordan valgte du å legge opp formidlingen for skoleklasser?

Hva var de viktigste forskjellene i de åpne omvisningene og de for skoleklassene?

På hvilken måte kunne du bidra annerledes i omvisningen som LIAF los enn som en mer tradisjonell guide?

Hadde omgivelsene verkene var plassert i en betydning for hvordan du la opp formidlingen?

Hvordan tolker du utstillingen som helhet?

Hva vil du si er hensikten med biennalen?

Hvilke reaksjoner og tilbakemeldinger fikk du fra publikum under omvisningene, både de åpne omvisningene og dem for skoleklasser?

Samarbeid og prosess

Hvor godt ble du informert om utstillingen og verkene på forhånd?

Hadde du kjennskap til «innstikkene» som kuratorene tok initiativ til i forkant av utstillingen?

Hvordan opplevde du prosessen som du var en del av?

Kan du si noe om samarbeidet med de andre aktørene i LIAF?

Har du noen tanker om at en slik løsning kan være kontaktskapende mellom ulike grupper?

Presentasjon av informanten

Bakgrunn og rolle under biennalen

Hvilke verk var du omviser for?

Hvordan ble du involvert som omviser ved LIAF?

Hva er ditt forhold til samtidskunst?

Hvilket kjennskap hadde du til LIAF før du ble involvert som LIAF-los?

Hvilke forventninger hadde du da du ble med som omviser?

Utstillingen

Hvordan opplevde du å være omviser i utstillingen?

Hvordan valgte du å legge opp formidlingen?

Hadde omgivelsene verkene var plassert i en betydning for hvordan du la opp formidlingen?

Hvordan tolker du utstillingen som helhet?

Hva vil du si er hensikten med biennalen?

Hvilke reaksjoner og tilbakemeldinger fikk du fra publikum under omvisningene?

Samarbeid og prosess

Hvor godt ble du informert om utstillingen og verkene på forhånd?

Hadde du kjennskap til «innstikkene» som kuratorene tok initiativ til i forkant av utstillingen?

Hvordan opplevde du prosessen som du var en del av?

Kan du si noe om samarbeidet med de andre aktørene i LIAF?

Hvordan mener du at du kan bidra i utstillingen til forskjell fra en mer «tradisjonell» omviser?

Har du noen tanker om at en slik løsning kan være kontaktskapende mellom ulike grupper?

Intervjuguide for kunstpedagog og omviser med kunstfaglig bakgrunn

Presentasjon av informanten

Bakgrunn og rolle under biennalen

Hvilke verk var dere omvisere for?

Hvilke forventninger hadde dere på forhånd til formidlingen ved LIAF?

Om LIAF-losenenes bidrag

Kristin, hvordan kom du opp med idéen om å bruke lokalbefolkningen, uten kunstfaglig bakgrunn, som omvisere i de offentlige omvisningene?

Hva var formålet med dette?

Synes dere at dette formålet ble oppnådd?

Hva tenker dere om arbeidet til LIAF-losene - hvordan kunne de bidra i utstillingen til forskjell fra en mer «tradisjonell» omviser med kunstfaglig bakgrunn?

På hvilken måte var deres bidrag betydningsfulle?

Hva var de største forskjellene i omvisningene for skoleklassene og de offentlige omvisningene?

Om egne omvisninger

Hvordan la dere opp formidlingen for skoleklassene?

Hvordan opplevde dere å være omvisere for skoleklassene?

Hvilke reaksjoner fikk dere fra publikum under omvisningene?

Ble det åpnet opp for dialog under omvisningene?

Om samarbeid og prosess

Hvordan opplevde dere den prosessen dere var en del av?

Kan dere si noe om samarbeidet med LIAF-losene?

Har dere noen tanker om at en slik løsning kan være kontaktskapende mellom ulike grupper?

Hvordan vil dere si at LIAF forholder seg til lokalbefolkningen i Lofoten?

Intervjuguide, styreleder

Bakgrunn

Kan du fortelle meg litt om bakgrunnen din?

Hva innebærer din rolle som styreleder i LIAF?

Strategier

Hva legger styret vekt på i utvelgelsen av kuratorer?

Har dere noen spesifikke forventninger til utstillingene ved LIAF?

Hvordan arbeider styret med å forankre festivalen lokalt som institusjon?

Hvem ønsker LIAF å nå ut til? Er det en hovedmålgruppe?

Hva er formålet med et den lokale forankringen?

Hvilke formidlingsmål har LIAF?

Kan du si noe om hva de institusjonelle endringene, som at LIAF har fått en egen produsent og blir drevet av NNKS i tillegg til styret, har hatt å si for festivalen?

Lokal forankring

Hvilken rolle tenker du at LIAF spiller i Lofoten (og internasjonalt)?

Opplever du at lokalsamfunnet har noen bestemte forventninger til LIAF?

I en biennaleutstilling er det ofte et spenningsforhold mellom den lokale relevansen og den globale synligheten; biennalen må være relevant og gi mening til det stedet den finner sted, samtidig som den er en del av et globalt nettverk av andre biennaler og samtidskunstfeltet forøvrig, som kanskje har andre kriterier. Hva tenker du om skulle forene disse to aspektene ved LIAF?

LIAF 2013

Hva tenker du om hvordan utstillingen ved LIAF 2013 ble løst?

Slik jeg har forstått det, var LIAF 2013 første gangen det var lagt så stor vekt på formidlingsvirksomheten. Kan du si noe om bakgrunnen for dette?

Hvordan vil du posisjonere LIAF 2013 i forhold til tidligere utgaver?

Kan du si noe om hvordan du opplevde at innstikkene forholdt seg til lokalsamfunnet?

Var det ellers noen spesielle erfaringer styret gjorde seg under LIAF 2013?

Diverse

I den senere tid har det kanskje blitt en trend mot mer diskursive biennaleutstillinger, som legger vekt på kunnskapsproduksjon gjennom seminarer, diskusjoner, workshops og lignende, som nesten blir like viktig som selve utstillingen i enkelte tilfeller.

Hvordan ser du LIAF i forhold til dette?

Hvilke strategier har styret for å promotere og utvikle festivalen? Er det en retning dere ønsker å gå videre med?

Intervjuguide, kuratorer

Presentasjon av informant, bakgrunn og rolle under LIAF

Formål

Hvilke formidlingsmål hadde LIAF 2013?

Hva var formålet med å bruke LIAF-loser?

Følte du at dere oppnådde disse formålene?

Hvem ønsket dere å nå ut til? Hvem var hovedmålgruppen?

Prosess og samarbeid

Hvordan vil du beskrive samarbeidet med de andre kuratorene?

Hvordan gikk forberedelsene til? Hvor godt stiftet dere kjennskap til Lofoten før dere begynte å arbeide med festivalen?

Kan du si noe om samarbeidet med LIAF-losene?

Hadde LIAF som institusjon noen bestemte forventninger til dere?

Lokal forankring

På hvilken måte ønsket dere å forankre festivalen i det lokale miljøet?

Hvordan opplevde du at innstikkene forholdt seg til lokalsamfunnet?

Opplevde du at lokalsamfunnet hadde noen forventninger til dere?

Hva tenker du om skulle forene den lokale relevansen og globale synligheten ved LIAF?

Om LIAF-losene

Hva tenker du om arbeidet til LIAF-losene - hvordan kunne de bidra i utstillingen til forskjell fra en mer «tradisjonell» omviser med kunstfaglig bakgrunn?

På hvilken måte var deres bidrag betydningsfulle?

Har dere noen tanker om at en slik løsning kan være kontaktskapende mellom ulike grupper?

Annet

Fikk du noen reaksjoner fra publikum under festivalen?

Er det noe som kunne være interessant å jobbe videre med?

Ble formidlingen ved LIAF 2013 posisjonert i forhold til tidligere utgaver av biennalen og i forhold til andre biennaler?